ARTE Y ARQUITECTURA DEL MODERNISMO BRASILEÑO



ARACY AMARAL

ARTE Y ARQUITECTURA DEL MODERNISMO BRASILEÑO

BIBLIOTECA AYACUCHO

Caracas
1978

PROLOGO

INTRODUCCION

En diciembre de 1917 la pintora Anita Malfatti, de regreso de los Estados Unidos, expone telas de fuerte tenor *fauve* en São Paulo. Durante el transcurso de esa exposición apareció el artículo "Paranoia o mixtificación" del escritor Monteiro Lobato, poniendo en duda la autenticidad de la orientación en las búsquedas de la joven pintora. Ese artículo, que conmovería profundamente a la artista, alterando sus rumbos, provocó, como reacción, que algunos jóvenes intelectuales y pintores, como Oswald de Andrade, Di Cavalcanti y Mário de Andrade, se unieran en torno a Anita. Ese grupo sería la iniciación de lo que más tarde Mário de Andrade definiría como el período de "regimentación" modernista.

Ya en 1913 un joven ruso, Lasar Segall, que pasó algunos meses en São Paulo —radicándose definitivamente en Brasil a partir de 1923—, había expuesto telas de tendencia expresionista. Sin embargo esa exposición (repetida en la ciudad de Campinas, a unos 80 Km de São Paulo e importante centro del interior de dicho Estado), no llamó mayormente la atención a causa de la falta de preparación del ambiente. La primera guerra mundial, con las revisiones que traería implícitas, se encargaría de formar un nuevo espíritu, como veremos, que empezó a emerger claramente en 1917.

Algo más de diez años después, con el fin de la llamada "Vieja República", la ascensión de Getulio Vargas al poder en 1930 señalaría igualmente una expectativa de cambio de mentalidad, y, simultáneamente, la crisis mundial de 1929, que sacudiera en profundidad una economía basada prioritariamente en la riqueza cafetera, constituyó el límite de un nuevo período. Al conservadorismo de la primera República, que no fue sino la continuidad mental del Imperio del siglo XIX (que terminó en 1889 con la proclamación de la República), se enfrentó, en consonancia con el momento mundial, una apertura de preocupaciones populistas, que, en cierta forma, también repercutirían en las artes.

Es el tiempo de politización del medio artístico, de la exposición de Kaethe Kollwitz en São Paulo, de las conferencias de Siqueiros en el CAM (*Clube dos Artistas Modernos*), del viaje de Tarsila a la URSS, y de textos inflamados como los de Di Cavalcanti, que afirman que "Nosotros, artistas, no podemos separarnos de la humanidad, por la veleidad de considerarnos algo superior a nuestros semejantes", texto donde incita al artista a "ir hacia las masas", subrayando que "Nuestra época es una época de combate, y el arte es un arma de victoria" [1].

De los Salones de los años 20 y los continuos viajes a Europa, surgirían agrupamientos en "clubes" que ya representaban una posibilidad de acceso a los curiosos, lo que el salón particular no permitía. La dificultad de la exposición individual de la década del 20, surgirá también, en contraposición a la institucionalización de los Salones, tanto en São Paulo como en Rio. 1931 es el año del llamado "Primer Salón Moderno", de Rio, con la apertura propiciada por Lucio Costa al frente de la Dirección de la Escuela de Bellas Artes de Rio, invitando a participar a artistas de São Paulo.

Por otro lado, Rio de Janeiro, como capital de la República, retomará a partir de 1930 una efervescencia cultural perdida para São Paulo, hasta que a mediados de esa década, la capital paulista, gracias a los Salones de Mayo, retoma su puesto de centro nervioso cultural del país. La excepción la marcará el desarrollo de la arquitectura moderna en el Brasil, que felizmente fue adelantado por iniciativas particulares en São Paulo —con proyectos de Warchavchik y Flávio de Carvalho—, mientras que Rio de Janeiro contará con el decidido apoyo gubernamental, a partir del edificio del Ministerio de Educación y Cultura, proyecto de Le Corbusier, asesorado por jóvenes como Lucio Costa, Oscar Niemeyer y otros, después de su segunda visita a Rio en 1934.

De esta manera, en la lectura de los textos aquí reunidos se puede percibir la trayectoria del lenguaje académico de la segunda década del siglo, época que deja también entrever la emergencia del nacionalismo, fruto típico de la Primera Guerra Mundial y que, mezclado con el ansia de actualización, significará, en artes plásticas "modernizar, nacionalizar, universalizar", lema citado por el escritor Joaquim Inojosa, hasta el período de los años treinta, y hasta que, en 1939, el modernismo es enfocado por vez primera históricamente en la Revista del RASM (*Revista Anual do Salão de Maio*), tanto en las artes plásticas como en la literatura.

El primer texto de revisión del movimiento modernista brasileño, que reproducimos íntegramente como pieza fundamental, es de Mário de Andrade. Se trata de la conferencia "El movimiento modernista", dictada por él en 1942, en plena dictadura Vargas. Escrita en mitad de la Segunda Guerra Mundial, ya señala la preocupación, inexistente en los años

[1] Di Cavalcanti: "La exposición de Tarsila, nuestra época y el arte", *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 15 de octubre de 1933.

20, del artista que se debate entre el "arte comprometido" y el llamado "arte puro".

¿Y el nativismo? Vemos surgir esa constante en los textos de varios escritores modernistas brasileños, sobre todo en los manifiestos, haciendo referencia al descubrimiento de la tierra, con el deseo de verla desde adentro y no de vivirla y pensarla según los modelos europeos. Ese nativismo (que antecede al nacionalismo exaltado que por fuerza de los mismos modelos europeos surgiría dentro de la política brasileña del "integralismo", versión local del fascismo, a comienzos del 30), se confunde con el modernismo en la medida en que significa simultáneamente universalismo, en el sentido de representar la búsqueda de actualización de la inteligencia brasileña. Por otra parte, como dice Mário de Andrade en la conferencia citada, ya se apuntó que "la estética del Modernismo resultó indefinible": "esa es, justamente, la mejor razón de ser del Modernismo", según Mário, puesto que "no era una estética", ni en Europa ni aquí. Era "un estado de ánimo revuelto y revolucionario", que nos actualizaría "sistematizando como constante de la Inteligencia nacional el derecho antiacadémico de la investigación estética, y preparando el campo revolucionario de las otras manifestaciones sociales del país" [1].

Ese nativismo de los años 20 está bien expresado en el texto "Brasilidad", de Guilherme de Almeida, donde el poeta apela a los artistas para que vayan "de lo particular a lo general", sin tener en cuenta el arte que se hace en el exterior, como ocurría hasta ese momento. Y lo mismo, sin duda, es el contenido del manifiesto *Pau-brasil* [2] de Oswald de Andrade: la mezcla de *caipira* con la técnica de los tiempos modernos. "Obuses de ascensores, cubos de rascacielos y la hechicera pereza solar. El rezo. El carnaval. La energía íntima. El ave canora. La hospitalidad algo sensual, amorosa. La nostalgia de los jefes de tribu y los campos de aviación militar *Pau-brasil.*

Por otro lado, en diversos momentos, a pesar de la presentación espectacular, "al estilo futurista", de la Semana de Arte Moderno en febrero de 1922 en el Teatro Municipal de São Paulo, donde se llevaron a cabo un gran número de manifestaciones en música, conferencias, lectura de poemas y exposición de artes plásticas, los modernistas rechazaron siempre ser catalogados como "futuristas" por la relación que se estableció con el movimiento italiano de Marinetti. No se debe olvidar que São Paulo,

[1] Es la relación que se hace entre el ansia de renovación, anticipada por los intelectuales y artistas, y la serie de acontecimientos que se producirían en el medio político brasileño de la década de los 20: la revolución de 1924, en São Paulo, del general Isidoro Dias Lopes, el surgimiento del "tenientismo", dirigido por los jóvenes tenientes que, terminada la revolución asumen una posición contestataria identificándose el 30 con la denominada "revolución liberal" de Vargas.

[2] "Pau-brasil", es el nombre de una madera roja, la primera materia prima brasileña de exportación obtenida por los portugueses y por los franceses del siglo XVI. Oswald de Andrade propone la nueva poesía brasileña "pau-brasil" como un producto de exportación.

centro de la inmigración italiana en el Brasil (en 1928 más de 80% del proletariado de São Paulo era de origen italiano) conocía perfectamente ese movimiento y las implicaciones políticas de su líder. Ese hecho explica el rechazo que sufrió Marinetti en su primera visita al Brasil en 1926, registrada en textos que incluiremos en esta antología.

Por eso el modernista Rubens Borba de Morães, escribiendo a Inojosa, desde Recife —principal intermediaria entre los jóvenes de São Paulo y los de Pernambuco— aclararía: "Soy curioso por naturaleza y todo lo que hace parte de mi época me interesa profundamente. Me niego rotundamente, a diferencia de un caballero italiano que fundó una escuela futurista con la cual la nuestra no tiene nada que ver, a abolir el pasado. Es necesario conocer el pasado para comprender nuestra admirable época [1].

A pesar de no estar directamente relacionados con las artes plásticas, los demás manifiestos que reproducimos, sin embargo, ya se trate de *Klaxon,* primera revista modernista, fundada a propósito de la Semana de Arte Moderno, o de *Verde-Amarelo* (que reunirá los futuros fundadores del partido integralista, ex participantes del modernismo, por lo tanto), o del *Manifesto Antropófago,* de Oswald de Andrade, inspirado en una tela de Tarsila pintada en 1928, están todos indirectamente ligados al medio artístico de São Paulo. Y en ese ambiente "internacionalista *caipira* paulista, en contraste con el ambiente de "exotismo" nacional, rural conservador de Rio, según Mário de Andrade, es donde conviven intelectuales, escritores y artistas plásticos, hermanados en un mismo objetivo: renovar las artes, oponerse a la Academia mediante la libre investigación y abrir, finalmente, el debate, después de largas décadas de estancamiento pasatista del academismo.

LAS ARTES PLASTICAS EN EL MODERNISMO BRASILEÑO (1917-1930)

En el Brasil, como en la gran mayoría de los países de América Latina, la renovación de las artes plásticas sólo se iniciaría a partir de la década del 20. Esa renovación, que tendría un doble sentido, el de la preocupación respecto a las nuevas corrientes estéticas vigentes en París, y la necesidad de reflejar la tierra natal (internacionalismo y nativismo), tuvo antecedentes aislados, pero no obstante significativos, en la década anterior (exposiciones de Lasar Segall y Anita Malfatti, respectivamente, en 1913 y 1917) en São Paulo.

[1] Carta de Rubens Borba de Morães a Joaquim Inojosa, fechada el 10 de diciembre de 1922. Joaquim Inojosa, *O Movimiento modernista em Pernambuco,* 1er. vol., Rio, Gráfica Tupy, 1968, p. 189.

No se trató, sin embargo, de un movimiento autónomo, porque para su incentivación, desarrollo, agrupamiento y escasa teorización, estuvo estrechamente ligado a los escritores, poetas e intelectuales que, en ese momento, buscaban una forma de innovación del lenguaje poético y literario. Y todos formaban un frente único de combate contra los pasatistas y los académicos.

En artes plásticas, los grandes maestros de la Academia, todavía vivos, disfrutaban de gran prestigio, tal como Amoedo, Belmiro de Almeida, Batista da Costa, Oscar Pereira da Silva, Parreiras y Pedro Alexandrino, entre otros. No hay que creer por eso que, tal como ocurrió en el desencadenamiento del movimiento en 1917, se produjo un "diálogo" de los medios sociales y artísticos en general, que hubieran simpatizado con las ideas renovadoras. Al contrario. Mário de Andrade, el gran poeta, ensayista y escritor modernista, diría en 1928 que el artista plástico modernista "vive aislado y escudado apenas por su propia convicción". Del mismo modo, se refiere a los modernistas como grupo, diciendo que constituyen "una élite, aunque sea únicamente por su refinamiento y su aislamiento". Y, por esa razón, una minoría que constituyó "el único sector de la nación que hizo del problema artístico nacional un caso de preocupación casi exclusiva. A pesar de eso no representa nada de la realidad brasileña. Está fuera de nuestro ritmo social, fuera de nuestra inconstancia económica, fuera de la preocupación brasileña. Si esa minoría está aclimatada dentro de la realidad brasileña y vive en intimidad con el Brasil, la realidad brasileña, en cambio, no se ha acostumbrado todavía a vivir en intimidad con ella. Por todo eso me veo obligado a verificar, 'constata Mário de Andrade', que dicha minoría no representa nada dentro de la vida contemporánea del país, respecto a las artes plásticas" [1].

Simultáneamente, sin embargo, es el propio Mário de Andrade quien registrará, en 1942, que era posible afirmar que el movimiento modernista (en artes plásticas, literatura, arquitectura y música) preparó el clima que agitó al Brasil en los años 20 desde el punto de vista social y político —desde la insurrección de los 20 en el fuerte de Copacabana en 1922, hasta la ascensión al poder de Vargas en 1930, clausurando el período de la Vieja República, apoyada en modelos rancios heredados del Imperio del siglo XIX.

Los "ismos" que se sucedían en Europa a partir del impresionismo no repercutían aquí, puesto que los becarios de la segunda mitad del siglo XIX, protegidos por la Academia Imperial de Bellas Artes, eran ya orientados desde Rio de Janeiro para buscar en los maestros académicos franceses una continuación de las directrices aprendidas en el Brasil. De este modo la pintura no se renovaba y la escultura, prácticamente inexistente, sólo comenzó a ser practicada en mayor medida a comienzos de este siglo, coincidiendo con el rápido crecimiento urbano de ciudades como São

[1] "Arquitectura Moderna", en *Diário Nacional,* São Paulo, 1 feb. 1928.

Paulo, y sobre todo motivada por los festejos conmemorativos del Centenario de la Independencia (1922), con carácter de celebración histórica.

Ya se observó desde fines de siglo, en contraste con los temas habituales de la Academia, la focalización del indio, evidentemente idealizado, así como también del negro brasileño, reproducido por vez primera por el artista del Brasil. El negro aparece en la pintura de una manera romántica, a partir de la abolición de la esclavitud, en nada diferente al elemento exótico que protagoniza las obras de los viajeros extranjeros del siglo pasado. No obstante, su aparición es discreta, y sólo será explotada plásticamente a partir de los modernistas. Lucilio de Albuquerque y Modesto Brocos, son quienes primero registran la presencia del negro en nuestra pintura a comienzos del siglo.

Ya en Rodolfo de Amoedo, el rostro del indio, en una idealización totalmente europeizada y desvinculada de la realidad brasileña, se contrapone al realismo de Almeida Junior, el primero en enfocar —pese a su tratamiento académico— al mestizo o *caipira* brasileño, sin complejos, en sus quehaceres cotidianos, en su casa rural del Estado de São Paulo, en sus ocios o simplemente descansando. El tema, ligado al medio ambiente brasileño registrado en la pintura, corresponde paralelamente, en la literatura, a la preocupación por la tierra que se puede confirmar en *Os sertões*, de Euclides da Cunha, o en el propio *Canãa* de Graça Aranha, sobre la vida de los inmigrantes alemanes en el Brasil, y, ya en la primera década de este siglo, en las novelas de Lima Barreto.

Eliseu Visconti es la personalidad artística que representa en las artes plásticas la transición entre el siglo pasado y el presente. Hijo de italianos, radicado en Brasil desde pequeño, participó en los movimientos dentro de la Escuela de Bellas Artes de Rio, en disputas que diferenciaron a los estudiantes llamados "modernos" de los denominados "positivistas": los primeros favorables a una mayor apertura de las enseñanzas académicas y los segundos que pedían "completa libertad para el estudiante de artes, sin sujeción alguna a los procedimientos corrompidos del régimen académico". Según Flávio Motta, "todo indica que, en el fondo, los positivistas querían liquidar la Academia, porque ésta era 'insuficiente' para la difusión del academismo" [1].

Pero Visconti mantuvo los ojos bien abiertos a las nuevas ideas cuando viajó a Europa como becario. En 1895, en París, es alumno de Eugène Grasset y, al regresar al Brasil, es uno de los iniciadores del movimiento del *art nouveau* en las artes decorativas, en cerámica. Al mismo tiempo, sus trabajos de fin de siglo registran la influencia de las ideas del prerrafaelismo inglés, y sería uno de los precursores entre nosotros del impresionismo, sin llegar, sin embargo, a sus últimas consecuencias, es decir, a la fragmentación de las formas a través de la luz. Al estilo puntillista

[1] Flávio Motta: "Visconti y el comienzo del siglo xx", en *Diccionario das Artes Plásticas no Brasil,* de Roberto Pontual, Rio. Editora Civilização Brasileira, 1969.

realizará, en los primeros años del siglo, trabajos de gran aliento para la decoración del Teatro Municipal de Rio de Janeiro. A partir de la primera guerra mundial su estilo se afirmará, definitivamente, sobre la sensibilidad luminosa, sin tratarse, sin embargo, como lo advierte Flávio Motta de Moreira da Fonseca en los años 30, de una luz que refleje "la vehemencia del sol brasileño".

En los paisajes de los artistas de fin de siglo, que prácticamente comienzan a aparecer sólo a partir del comienzo de la década del 70 por influencia del alemán Georg Grimm, quien enseñó a sus discípulos a pintar al aire libre, se debe destacar el nombre de Castagneto por la singularidad de su aproximación con la obra de los impresionistas franceses, después de su viaje de estudios a Europa, algo realmente inédito en el ambiente plástico brasileño de entonces. Además de él, también fue particularmente sensible a la luz Artur Timóteo da Costa, artista que desaparece en plena madurez a causa de un disturbio mental (pero que, quizás por la misma razón, produjo obras *fauves* que lo convierten en uno de los precursores, entre nosotros, de los movimientos contemporáneos).

De cualquier manera, el ambiente artístico paulista en 1913, año en que expone en la ciudad el ruso Lasar Segall con obras que ya delatan un expresionismo que continuaría a partir de la primera guerra mundial, todavía era demasiado provinciano como para recibir con alguna reacción (en pro o en contra) su exhibición. Por esa época Oswald de Andrade, quien junto con Mário de Andrade sería uno de los líderes del movimiento modernista, regresa de Europa con la novedad del manifiesto futurista de Marinetti e inicia su toma de posición en favor de una renovación artística.

Pero, contrariamente a lo que se pensaba hasta hace poco, la segunda década del siglo se fue gradualmente convirtiendo en una de las más agitadas en el plano de las ideas en el Brasil, sobre todo en el eje São Paulo-Rio. El primer gran conflicto armado del mundo parece haber actuado como un poderoso catalizador para generar nuevas situaciones y comportamientos. La industrialización, todavía incipiente a comienzos del siglo en São Paulo, se desenvolvió de acuerdo al impulso del comercio regular con los grandes centros manufactureros del exterior, y el Estado se vio invadido por una gran euforia desarrollista. Al mismo tiempo, con la guerra se acentuaron los nacionalismos: los intelectuales y poetas van a esperar en la estación de São Paulo, en 1915, al poeta Olavo Bilac que llega de Rio para dar una serie de conferencias dentro de una campaña en pro del "servicio militar obligatorio". El cine brasileño, que se inicia como una aventura, dedicaría durante esa década una serie de producciones a exaltar los temas patrios o a retomar historias basadas en la temática indígena. Y si en la literatura despunta el regionalismo (del que es ejemplo, por su amplia divulgación, *Juca Mulato* de Menotti del

Picchia), en arquitectura el estilo neocolonial es lanzado en 1913 en São Paulo por el arquitecto portugués Ricardo Severo, con la intención, según él, de retornar a nuestras tradiciones coloniales de origen lusitano, en contraste con el eclecticismo exacerbado vigente en las grandes residencias de São Paulo, paralelamente al neoclasicismo de los nuevos edificios públicos [1].

A esta altura, la población del Estado pero en particular la de la ciudad de São Paulo, continuaba siendo engrosada anualmente por la llegada de millares de inmigrantes, italianos en su gran mayoría. De ahí que los movimientos obreros anarquistas, en la ciudad, fueran de origen peninsular. La primera gran huelga general de 1917 en São Paulo fue exactamente un marco de las luchas de los trabajadores por sus reivindicaciones. Por tal motivo el crítico Flávio Motta señala que la actividad de los anarquistas italianos en São Paulo debe ser analizada a la luz de los acontecimientos socio-políticos que se desencadenaron en los años 20, así como su influencia, aunque sea indirecta, en las ideas modernistas de esa década.

Procedente de los Estados Unidos, donde convivió con el efervescente medio artístico neoyorkino de la primera guerra mundial, Anita Malfatti, después de haber estudiado en Berlín, estaba al día respecto a los últimos movimientos internacionales, y su pintura, al regresar a Brasil en 1917, era realmente *fauve* y plena de vitalidad. *Homen amarelo, Estudante russa, O farol, A boba,* fueron telas que por su calidad, independientemente de la época en que fueron realizadas, pasarán a la historia del arte del Brasil. La exposición que realiza en São Paulo en diciembre de ese año, se debió a la instigación y estímulo de jóvenes como Di Cavalcanti y Oswald de Andrade. Durante ella, sin embargo, un artículo reaccionario del escritor Monteiro Lobato, publicado en el principal periódico de São Paulo ("¿Paranoia o mixtificación?") provocó un escándalo en una exposición que transcurría en ambiente tranquilo. Fueron canceladas varias adquisiciones y la joven artista, sin apoyo familiar, fue defendida por Oswald de Andrade por la prensa, mientras Mário de Andrade le escribía un soneto (!) homenajeándola. La agitación que originó este escándalo fue el toque que necesitaban los artistas para unirse. Además de Di Cavalcanti, que estudiaba derecho en São Paulo y hacía caricaturas para ganarse la vida, aparte de dibujar profusamente (Anita también fue caricaturista y, según parece, este género era casi obligatorio entre los jóvenes que se dedicaban a las artes por la popularidad de que gozaba en las revistas sociales y políticas del momento), Oswald, Mário y poco después Brecheret, apenas llegado al Brasil, formarían un grupo, al cual se unieron Menotti del Picchia, John Graz y Regina Gomide Graz, ya a

[1] Ese estilo neocolonial se revestiría, a partir de los años 20, por la propia influencia del *art-déco* o quizás vía Estados Unidos, de inspiración precolombina. En las décadas del 30 al 40 sería el estilo mexicano —o californiano— el que dominaría en las construcciones de los nuevos barrios residenciales.

comienzos de los años 20. A esta altura ya eran conocidos como "modernistas" o "futuristas" por los menos avisados, y se les unirían los escritores Sérgio Milliet y Rubens Borba de Moräes a su regreso de estudiar en Europa. Regresarían también impregnados por las nuevas ideas. De modo que cuando se habla de una Semana de Arte Moderno, que sería realizada en febrero de 1922 en el Teatro Municipal de São Paulo, el grupo ya estaba formado, contando asimismo con adhesiones de ausentes como el pintor Rego Monteiro que había retornado a París, y Brecheret, también en la capital francesa con una beca de estudio otorgada por el Gobierno del Estado de São Paulo.

1922: LA SEMANA DE ARTE MODERNO

Un festival musical, poemas pronunciados desde los palcos, conferencias, exposiciones de arte: una representación completa del todavía informe e indeciso repertorio de los renovadores de las artes y las letras. Pero en toda esa indecisión permanecía firme el deseo de destruir, como diría Mário de Andrade, la tradición académica, e instaurar un nuevo lenguaje plástico, poético o musical. Muchos de los artistas plásticos que se presentan en la exposición no volverán a aparecer regularmente entre las actividades artísticas de la década del 20 (como Zina Aita, quien viaja a Italia, regresando esporádicamente, o Haarberg, artista alemán integrado a la vida artística de la colonia alemana de São Paulo, quien después "desaparecería" y asimismo, gente joven que no volvería a desarrollar una actividad artística regular, como Yan de Almeida Prado o Paim Vieira, por ejemplo, que participan de la Semana sólo contagiados por el entusiasmo del momento).

¿La plataforma teórica de la Semana? Realmente, a pesar de los intensos debates sobre la Semana aparecidos en la prensa diaria, el primer órgano con "ideas" que surgirá será *Klaxon,* primera revista modernista, que se publica dos meses después de la Semana y tendrá corta duración (diez números). En ella, en el primer número, surge el ideario del movimiento, y a través de la misma publicación se podrá tener una idea de las disensiones internas del grupo, especialmente entre los escritores.

¿Y las artes plásticas? ¿Qué tendencias se registran en la Semana? En verdad, aparte de un maduro artista suizo, John Graz, y de Anita Malfatti, los demás apenas dejan aflorar, en sus obras de 1922, el deseo de rompimiento con la academia. En ese aspecto Di Cavalcanti es bien elocuente, por la libertad con que experimenta técnicas diversas y, a pesar de su clara dirección expresionista visible en su álbum de 1921 *Fantoches da Meia-Noite,* muestra su voluntad de modernidad sin una orientación definida. Lo importante, sin embargo, en ese momento, era presentar

algo distinto a lo que los académicos hacían y el público aplaudía adecuadamente.

Sólo a partir de 1923 Di Cavalcanti, después de viajar a Europa y enfrentarse a la observación directa de artistas como Picasso, Braque o de Chirico, además del ejemplo de Léger, que parece sin duda el artista francés que tuvo más influencia sobre los modernistas brasileños, comenzó a desarrollar una orientación más definida. A través de esa observación correctora, sus trabajos, especialmente sus dibujos —las decenas y decenas de dibujos que realiza durante su estadía en París—, señalan su trayectoria, frecuentemente expresionista, pero gradualmente centrada en su devoción por la figura humana. Todavía en esa década Di Cavalcanti produciría obras como *Moças de Guaratinguetá,* del Museo de Arte de São Paulo, denunciando la inspiración de Léger, no obstante impregnada de un sabor y una captación psicológica de los personajes que no se desvincula de su experiencia como caricaturista.

Una artista como Tarsila do Amaral, que se iniciara con el pintor académico Pedro Alexandrino, estudiando más tarde en la Academia Julian de París, sólo se interesará por una renovación plástica propiamente dicha después de su retorno a Brasil en junio de 1922, cuando llega a São Paulo y conoce al grupo modernista formado, combativo y entusiasta, al cual se integra. De ese mismo año 1922 datan algunas telas pintadas en São Paulo que muestran claramente la observación de la pintura de Anita Malfatti (retratos de Oswald de Andrade, Mário de Andrade, por ejemplo), tanto en la aplicación libre del color como en la ejecución nerviosa y aparentemente espontánea de la pintura. Pero el año 1923 sería decisivo en su carrera puesto que, en París, con Oswald de Andrade, estudiaría con Lothe, Gleizes y Léger, aprendiendo las lecciones de estructuración del cuadro cubista, la disciplina, la síntesis de elementos y la valorización del color al estilo de Léger. Ya en 1923 se percibe cómo los brasileños tienen la noción de los datos importantes del Brasil que deben reflejar en su trabajo. Esa noción les viene del interés que sienten, en Francia, por todo lo que sea brasileño.

Por otra parte, en 1924, el poeta suizo-francés Blaise Cendrars, que visitaría São Paulo calmadamente atendiendo una invitación del grupo modernista, los confirmó en ese interés. Ya Darius Milhaud, después de su permanencia en Rio como secretario de Paul Claudel en la Embajada de Francia, comenzará una serie de composiciones musicales inspiradas en nuestros ritmos populares y más tarde, a consecuencia de su viaje por el Brasil, Cendrars producirá una serie de obras inspiradas en la atmósfera brasileña, a partir de su imaginación febril, que identifica lo real y lo imaginario.

LA VISITA DE CENDRARS

La visita de Cendrars, por su importancia en el escenario intelectual francés, es de gran significación para los modernistas de São Paulo. Aquí dicta conferencias sobre poesía moderna, sobre arte contemporáneo de la Escuela de París [1] y, acompañado por los modernistas, asiste al Carnaval de Rio. Realmente la revelación será para ambas partes: tampoco los modernistas de São Paulo habían visto antes esa manifestación popular, y así lo "exótico" que atrajo a un europeo como Cendrars, capaz de valorizarlo ampliamente, no dejó de alcanzar un nivel de respetabilidad frente a los modernistas.

Lo mismo ocurrió, sobre todo plásticamente, respecto al viaje que hicieron los modernistas con el poeta suizo-francés por las ciudades históricas de Minas Gerais (Ouro Preto, Mariana, Sabará, entre otras), en ocasión de Semana Santa. La arquitectura y el arte colonial, en particular la obra del "Aleijadinho" —segunda mitad del siglo XVIII (Antonio Francisco Lisboa)— fascinaron a Cendrars. La gente del interior, el colorido de los poblados, todo lo tocó de manera particular, lo mismo que a sus compañeros de viaje, que comenzaron a ver con ojos de renovado interés un pasado hasta entonces olvidado.

LA PINTURA DE TARSILA

Para Tarsila en especial, ese viaje, como el anterior a Rio, después del aprendizaje con los maestros cubistas en París, significó una liberación, desde el punto de vista del color.

A la construcción bien estructurada de sus obras equilibrando sus elementos se suma, ahora, el color local. Las escenas y paisajes que dibuja rápidamente en Minas (lo mismo que en Rio), se convertirán, hasta 1927, en pinturas de su mejor período creativo. Poco después, una liberación del inconsciente surgirá con mayor fuerza en 1928-29: lo mágico y lo telúrico alcanzarán, en esa forma, su nivel más alto, a través de la manipulación y síntesis de los elementos oriundos de la aguda observación y la intimidad con el paisaje, ligada a su formación de joven culta criada en una hacienda. Rozando el surrealismo, esas telas del 28 y 29 ("período antropofágico"), así como las denominadas *pau-brasil* (24-

[1] La primera exposición, aún de pequeñas proporciones, de "arte moderno europeo" en São Paulo, se celebró en 1924 para ilustrar esta última conferencia de Cendrars con obras de coleccionistas particulares como Tarsila, Paulo Prado y Olivia G. Penteado. En 1929, en su muestra individual, Tarsila también expondría, al lado de sus obras, un grupo de trabajos de artistas franceses de su colección (como Gleizes, Léger, Picasso, Delaunav, Brancusi, entre otros). En 1930 se presentó en São Paulo la gran exposición *Ecole de Paris,* traída de Francia por Rego Monteiro y Géo Charles.

27), por su vinculación con los postulados de Oswald de Andrade en el manifiesto del mismo nombre (también de 1924), el arte de Tarsila, así como la pintura de Cavalcanti en la misma década, alcanzan su grado máximo de invención creadora.

La tendencia a lo brasileño de la pintura de Tarsila, basada en la información parisiense en cuanto a su estructura, encuentra correspondencia, en la literatura, en el deseo ya manifestado por Mário de Andrade en 1924 de unificación de la lengua hablada y escrita en el Brasil. En verdad, si lo brasileño era evidente en el habla, en la conversación, la lengua escrita denunciaba de manera todavía más anacrónica su estrecha y falsa (por cuanto erudita) vinculación lusitana. Los modernistas —y ese fue el gran esfuerzo de creadores como Mário y Oswald de Andrade, así como de Alcântara Machado y Raúl Bopp— tratarán de deshacer esa incoherencia, escribiendo en una lengua coloquial, equivalente al habla.

De tal modo, persistió siempre en esa década la vinculación entre ambos movimientos, el literario y el de artes plásticas, y el movimiento se apoyó sobre la convivencia de los dos grupos. Y ese movimiento, persiguiendo la actualización de la inteligencia nacional, como dijo Mário de Andrade, se dirigía al medio circundante.

"Era el retorno al indio, a la tierra: era la proclamación de la independencia intelectual, después de la independencia política. Era también la consecuencia natural e inevitable de *pau-brasil*", escribía con acierto Sérgio Milliet [1]. Y añadía que tanto en *pau-brasil* como en el movimiento *verde amarelo*, "en la eclosión y el desarrollo de las dos escuelas se observa un fenómeno curioso y por así decir inédito en nuestra historia literaria y artística: el de la pintura influyendo en la literatura". Y aclara: "son los escritores quienes siguen al pintor y sus ideas literarias nacen de la presencia de una invención pictórica, del contacto íntimo con ella". Y, realmente, eso pasaría no sólo en relación con la fase *pau-brasil* de Tarsila, como también en su período denominado "antropofágico" (de 1928 al 30), cuando su obra *Abapuru* inspiraría a Oswald de Andrade para redactar su *Manifesto Antropófago*. Pero tal vez ese mismo hecho "explique la desconfianza con que los medios plásticos paulistas recibieron las telas de Tarsila, viendo en ellas, no la realización de una obra pictórica, sino la ilustración más o menos anecdótica de alguna cosa que debía ser encuadrada en la literatura" [2].

Un hecho similar, sin embargo, ocurriría también, anteriormente, con Anita Malfatti: delante de sus imágenes *fauves* de 1917 (que es el período de su mejor aporte) se reúne el grupo de intelectuales para ini-

[1] "Y alcanzó lo que *Verde e amarelo* no pudo conseguir porque, en vez de ir a las fuentes auténticas de la nacionalidad, derivó en el falso indianismo de Gonçalves Dias, esto es, en el indio visto por el romanticismo de Chateaubriand". Sérgio Milliet, en el Catálogo *Tarsila, 1918-1950*, M. A. Moderna de São Paulo, dic. 1950.

[2] Sérgio Milliet, *idem, ibidem*.

ciar su lucha por una renovación del lenguaje. También la llegada, en 1919, de Brecheret, los estimularía a la lucha en torno a su trabajo escultórico, y, de manera particular, delante de su proyecto al "Monumento a las banderas", elegido para ser realizado en el Centenario de la Independencia, en 1922.

EL MEDIO ARTISTICO-SOCIAL DE LOS AÑOS 20

Las reuniones modernistas se llevaron a cabo en São Paulo en salones particulares. Por dicha razón, como es fácil imaginar, sólo los relacionados de alguna forma con sus participantes tuvieron acceso a los encuentros: "los tés de los martes" transcurrían en casa de Olivia Guedes Penteado (señora de sociedad que dividía su tiempo entre París y São Paulo, y que desde 1923 se convirtió en una "promotora" de los "modernos"); saraos en casa de Mário de Andrade, donde asistía especialmente gente ligada a la literatura; almuerzos de los sábados en casa de Paulo Prado (millonario, hombre de negocios del café, ensayista y gran amigo de Cendrars en el Brasil) y en casa de los esposos Tarsila y Oswald de Andrade. Publicación de libros, discusiones, lectura de poemas, todo era tema de esas animadas reuniones, como recordaría en 1942 Mário de Andrade, en su conferencia "El Movimiento modernista".

A partir de 1923 se radicó definitivamente en São Paulo el pintor Lasar Segall, quien había alcanzado ya prestigio en Alemania dentro del movimiento expresionista. La presencia del joven artista ruso, identificado con la vanguardia artística europea, no deja de ser recibida con entusiasmo, y de inmediato es integrado al grupo modernista paulista. En los primeros años de su residencia en el Brasil se percibe su apertura respecto a ciertos localismos, mostrándose sensible a los tipos humanos brasileños y atenuándose la dramaticidad de su expresionismo a través de la vivacidad de un nuevo colorido que se observa en ese período en sus trabajos.

También cabría a Segall, alrededor de 1925 y 26, la decoración del Pabellón Moderno de la casa de Olivia Penteado. La pintura de las paredes y la tapicería de la sala fueron concebidas a la manera del neoplasticismo holandés, en composiciones dominadas por líneas geométricas (por lo tanto alejadas de su estilo expresionista) y en colores puros. Decoración de tapete y almohadas de Dominique, de París, motivos geométricos de Regina Gomide Graz, muebles sobrios, de líneas rectas, componían el ambiente "moderno", complementado por esculturas de Lipchitz y Brecheret y cuadros de Marie Laurencin, Lhote y Léger.

A pesar de todo, el elitismo del ambiente de los modernistas comenzó a alterarse sensiblemente después de la revolución de 1924, de Isidoro Dias Lopes, en São Paulo, coincidiendo con la caída del gobierno cen-

tral. Tal como lo aclararía el intelectual Rubens Borba de Morães, la concientización de los artistas, en particular en el área de literatura, tendría lugar inmediatamente después de la revolución. Así, en 1926 cuando se funda el Partido Democrático de oposición, son innumerables los modernistas que se adhieren y, a partir de entonces, se delinean claramente dos posiciones: las de los opositores, que apoyarán el cambio del estado de cosas basado en una política corrupta y viciada, y las de los partidarios de seguir manteniéndola.

Es exactamente en tal clima post-revolucionario que se produce la visita de Marinetti a São Paulo (y Rio) en 1926. El intelectual futurista no deja de ser identificado, por el gran público que acudió a sus conferencias para abuchearlo, en el Teatro Cassino Antártica, con el fascismo, mientras que los modernistas aprovecharon la ocasión para subrayar las diferencias entre su movimiento y el futurismo.

LA PERSONALIDAD SINGULAR DE ISMAEL NERY

Las preocupaciones políticas, del mismo modo que las ideas nativistas que con el correr de los años y la aproximación de los 30 se van volviendo exacerbadamente nacionalistas, comenzaron a tomar en cuenta a los medios artísticos de São Paulo. Fruto de ese estado de ánimo que también se percibe en Rio, es una obra como la de Ismael Nery, personalidad atormentada con los destinos del hombre. ¿Pintor o ilustrador de ideas? Lo cierto es que la filosofía vital de Ismael Nery, surrealista, se expresa a través de imágenes simbólicas. Sin embargo había frecuentado la Escuela de Bellas Artes de Rio de Janeiro, entrado en contacto con las realizaciones de la Escuela de París en su primera estadía en Europa; las estilizaciones de la figura humana presiden sus primeras telas y siempre su obra pictórica está centrada en la figura humana. Enfermo de tuberculosis y vislumbrando la fecha de su muerte, Ismael tuvo mucho de visionario y pensador, siendo su casa un centro de debates bajo su liderazgo. Fundó una escuela de pensamiento que el poeta Murilo Mendes [1] denominó "esencialismo", definiéndose como un "filósofo cristiano". Realmente, Ismael Nery vacilaba y sufría al verse necesariamente impelido a tomar una posición social, pese a que no permitía que dicha toma de posición entrara en conflicto con sus principios católicos. A propósito de esto dijo Mário Pedrosa: "sus simpatías humanas lo inclinaban instintivamente a comprender los sufrimientos populares, aunque su inteligencia aristocrática lo inducía a dudar de los "buenos pastores" de la revolución

[1] Murilo Mendes, gran amigo y admirador de Nery, fue responsable de la preservación de gran parte de sus dibujos y acuarelas (más de 2.000) que el artista no quería guardar. Su obra pictórica es muy pequeña.

social. Existe un dibujo crítico suyo, entre otros acerca de la revolución rusa y sus efectos, donde un hombre del pueblo clavado en la Cruz pregunta al Señor, ¿por qué me salvaste del hambre? En esta terrible contradicción se laceraba el espíritu de Ismael Nery, nuevamente reflejado en otro dibujo que muestra dos manifestaciones callejeras confrontadas: una es una marcha de proletarios protestando; la otra, una procesión religiosa. La procesión revolucionaria se maravilla de encontrar todavía en marcha a la procesión religiosa" [1]. De ahí por qué en la pintura de Ismael Nery, lo mismo que en su vida, sí damos de nuevo la palabra a Mário Pedrosa: "En todo él procuraba alcanzar la forma o la definición, que discerniría en la materia aún informe, o en la forma abocada al desgarramiento y a la disolución. Abordaba las cosas primeramente por medio de su definición formal-lineal, pero luego la curiosidad inexorable por las entrañas de las cosas lo obligaba a romper las envolturas externas en busca de nuevas especulaciones. La obra iniciada repercutía y se continuaba en las demás" [2].

EL SURGIMIENTO DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Durante la Semana de Arte Moderno del 22 participaron dos arquitectos en la Exposición del Teatro Municipal de São Paulo y sus trabajos fueron bastante elocuentes para caracterizar el eclecticismo que dominaba en las grandes ciudades del Brasil, como Rio o São Paulo, en materia de arquitectura. Uno de ellos era Georg Przyrembel (Alta Silesia, Polonia, 1895-São Paulo, 1956) polaco aplicado al neogótico y al neorrománico que se especializó, en el Brasil, en la edificación de iglesias, colegios y conventos de dichos estilos. Contagiado, sin embargo, por el neocolonial en pleno florecimiento en São Paulo, realizó varios proyectos en ese dudoso estilo, que nada tuvo que ver, realmente, con lo que ocurrió en arquitectura en la época colonial brasileña. A pesar de eso era el estilo significativo del *status* de los años veinte, y otros arquitectos ilustres, como el francés Victor Dubugras, quien se radicó aquí desde la última década del siglo XIX (y que fue uno de los precursores del estilo funcional del Brasil, por su proyecto y realización de la Estación de Mairinque, en el Estado de São Paulo, en 1906), fue también uno de sus más libres cultores. Przyrembel presentó en la Semana un proyecto de residencia campestre, un híbrido estilo francés, techado, no obstante, con tejas acanaladas como las usadas en el período colonial y aplicando piedras en torno al arco de las puertas y gradas en las ventanas. Como puede

[1] Mário Pedrosa, "Ismael Nery, un encuentro en la generación", *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 dic. 1966.
[2] Mário Pedrosa, *idem, ibidem.*

verse por esta sumaria descripción, nada de tentativas de renovación estética.

El otro arquitecto presente en la Semana fue Antonio Moya (Atarfe, España, 1891-São Paulo, 1949) de ascendencia española y quien, no obstante haber presentado proyectos más utópicos que realizables, denunciaba ya un rompimiento con la arquitectura convencionalmente usada en las grandes residencias de São Paulo (el eclecticismo dominaba el ambiente: se veían residencias que enfatizaban el renacimiento florentino, otras el morisco y muchas el neocolonial: el *art-nouveau* había sido usado pero en las dos primeras décadas del siglo, y en pequeñas dosis, bien sea por el arquitecto sueco Ekman, bien por Dubugras).

Moya, quien trabajó para Brecheret realizando la parte de proyecto arquitectónico para sus esculturas monumentales, mostró en la exposición, bosquejados a pluma, proyectos para mausoleos, templos y residencias. Si en los monumentos su orientación es de inspiración precolombina, en pirámides escalonadas cuyas aberturas y ventanas son en forma de arco, en las residencias apunta ya una estilización geometrizante que recuerda a cierto arte mediterráneo o a influencias mayas, aztecas, o al propio "pseudocolonial".

Como se ve, en los años 20 (es decir, la contemporaneidad) todo era válido para los sueños arquitectónicos, tanto en São Paulo como en Rio.

Sería solamente en 1925, dos años después de la llegada del arquitecto ruso Gregori Warchavchik (Odessa, 1896-São Paulo, 1972), a São Paulo, cuando se redacta el primer documento que antecederá la renovación de la arquitectura, con su publicación "Acerca de la arquitectura moderna" (en el *Correio da Manhã,* Rio de Janeiro, 1º de noviembre de 1925): "...Construir una casa lo más cómoda y económica posible es lo que debe preocupar al arquitecto constructor de nuestra época de pequeño capitalismo, donde el problema económico predomina sobre todos los demás. La belleza de la fachada tiene que resultar de la racionalidad del plano interior, como la forma de la máquina es determinada por el mecanismo que encierra".

Dos años después, en 1927 (terminando a comienzos del 28), Warchavchik construyó la primera casa moderna del Brasil al realizar su residencia en São Paulo; líneas y ángulos rectos, ausencia de decoración externa convencional, vidrios, lámparas geométricas diseñadas por el propio arquitecto, lo mismo que sus muebles funcionales. Como reacción inmediata a esta obra, el arquitecto Dacio de Morais atacó la casa de la calle Santa Cruz en un folleto titulado *A arquitetura moderna em São Paulo,* abriendo una polémica con Warchavchik que se prolongaría en una serie de artículos. La primera respuesta de Warchavchik, de agosto de 1928, se tituló *Arquitetura nova* [1].

[1] A partir de 1928 se encadena una secuencia de realizaciones de Warchavchik en São Paulo, desde residencias particulares hasta casas para obreros. Y el arqui-

Entre tanto, se había desencadenado la polémica. Flávio de Calvalho presentará a concurso en 1927, con el seudónimo de "Eficacia", el proyecto —obviamente rechazado— para el Nuevo Palacio de Gobierno del Estado de São Paulo, una concepción totalmente revolucionaria para la época. Mientras tanto, ese artista sería el responsable de varias residencias en estilo *art-déco* (o futuristas, en su época), de la década del 30 en São Paulo, culminando con su propia residencia rural, al final de 1938, donde aplicó ampliamente el vidrio, muebles fijos de líneas geométricas, en un conjunto de rara inventiva y difícil catalogación. (Casa de Hacienda en Valinhos).

La gran innovación de Warchavchik, sin embargo, desde su primera casa, y que se evidencia en la "Casa modernista" inaugurada en la exposición pública de abril de 1930, serían los jardines tropicales creados por su mujer, Mina Klabin Warchavchik. Así, anticipándose al gran arquitecto paisajista Burle Marx (que surgiría a partir de mediados de la década del 30) la vegetación tropical es incorporada a la arquitectura moderna desde sus comienzos, en 1928.

La exposición de la Casa Modernista en São Paulo en 1930 será un ejemplo de integración de las artes de acuerdo al modelo de la *Bauhaus*. Sin embargo, así como la renovación literaria y artística se vio restringida a la élite que tuvo acceso a ella para acompañarla en su desarrollo, la tecnología industrial brasileña de la época, no preparada para responder a la demanda, haría que una casa moderna, funcional, una "máquina de vivir", sólo pudiera ser asequible a las clases privilegiadas, puesto que el arquitecto debía diseñar y realizar artesanalmente, en su propia oficina, todos los elementos necesarios a su trabajo; manijas de puertas, puertas, lámparas, muebles, etc. En la mencionada exposición de 1930, escultura y pintura son realizados por artistas modernistas brasileños, así como los tapetes provendrán de la *Bauhaus* (de Dessau) y las almohadas y colchas serán firmadas por Regina Gomide Graz (en estilo *art-déco*).

LA VIDA DE LOS AÑOS 30

Hoy día es fácil referirnos a la mayor parte de estos artistas modernistas calificándolos de diletantes (excepción hecha de un Brecheret, un Di Cavalcanti, ¿y quién más?) puesto que sus viajes a París y su alegre vida en São Paulo eran una consecuencia de las posibilidades económicas familiares. Lo cierto es que no existiendo o habiendo apenas un incipiente

tecto ruso construiría en Rio la primera casa modernista en dicha ciudad, en 1931, calle Toneleros. Asociándose, en Rio, a Lucio Costa, hasta entonces cultivador del neocolonial, Warchavchik conquistó para la arquitectura contemporánea a uno de los más brillantes arquitectos brasileños de este siglo.

mercado de arte, sensible exclusivamente al arte académico o ligeramente impresionista, ¿habrían podido profesionalizarse en esa época?

No podemos olvidar, mientras tanto, que artistas como un Volpi o un Aldo Bonadei entre otros, de origen inmigrante proletario, que ya pintaban en la década del 20 con estilo e investigaciones muy poco académicas, jamás son incluidos entre los modernistas puesto que no frecuentaron las roscas socio-artísticas del grupo. Solamente emergerían, históricamente hablando, en la década del 30, cuando los salones municipales de arte comenzaron a funcionar regularmente abriéndose a todos los aspirantes.

Además, la década del 30, que con la crisis del 29 provocaría la desgracia de muchas familias aparentemente estables en los años 20, traería como consecuencia nuevos comportamientos en el propio medio artístico. De este modo el salón particular es sustituido por los clubes de arte (ya sea la *Sociedade Pro Arte Moderna,* SPAM, que conservó mucho del carácter elitista de la época anterior, ya sea el *Clube dos Artistas Modernos,* CAM, fundado por Flávio de Carvalho, ambos de São Paulo) que organizan exposiciones, bailes, conferencias y posibilidades de encuentros tendientes a una convivencia más profesional que social.

A partir de 1934 surgirán otros salones que delatan agrupaciones con dicha tendencia, como el Salón Paulista de Bellas Artes, la Exposición de la Familia Artística Paulista, y, por ejemplo, el Salón del Sindicato de los Artistas Plásticos —más Salón que Sindicato, como apuntó alguien— los cuales, sin preocupaciones de plataformas innovadoras o vanguardistas, pretenden sólo presentar artistas que conocieran su *métier* o lo practicaran con seriedad.

Al mismo tiempo, paralelamente, en esta década de preocupación por lo social estimulada por la política populista de Vargas, surge en pintura una nueva temática: los paisajes del suburbio de la ciudad de São Paulo, la naturaleza muerta, el tema del interior (que Tarsila ya tratara en la década precedente) enfocando ahora sin embargo, sin la preocupación de alcanzar nuevos lenguajes, los momentos de ocio de la población mestiza, por más que esa temática esté desprovista de intenciones proselitistas o de idealización de la imagen de la población rural.

La década del 30 (pese a que Bevis Hillier comentase que "no todos los artistas murieron de peste bubónica en 1930") no deja de representar una transformación profunda en el desarrollo de los artistas de la década precedente: menos formalismo, mayor compromiso con lo social. La pintura de Tarsila decayó violentamente, y sus dos telas epigonales respecto a la década anterior (*Operários* y *Segunda classe,* de 1933) encierran su notable contribución, que se iniciara en 1923. También Gomide abandona, a mediados de los 30, el rigor de las lecciones de cubismo que aprendiera en su larga estadía europea y retorna al folklorismo afrobrasileño: el expresionismo de Segall, perdida la intensidad de su trabajo anterior a la llegada al Brasil, sólo se recuperará bajo el impacto de la

segunda guerra mundial: ya el arte de Anita Malfatti, que marca un hito en 1917, no podía ser subrayado después de dicha fecha por la gradual pérdida del vigor que caracterizara su escandalosa exposición, y su estadía en París de 1923 a 1927 fue un verdadero golpe de gracia para su trabajo [1].

Rego Monteiro, residente durante muchos años en París, interrumpió en gran parte, en la década del 30, la intensidad de su actividad pictórica al retornar a Recife, dedicándose particularmente a la enseñanza.

Brecheret, el escultor del modernismo, exaltado hasta las más increíbles cimas por Menotti del Picchia antes de la Semana del 22, se convierte en un artista de modismos, singularmente sensible (como lo fueron Rego Monteiro, Gomide y también en parte Tarsila e Ismael Nery en determinado período) a las estilizaciones *art-déco*. Hasta que, a su retorno a Brasil al final de 1933 retome su proyecto de "Monumento a las Banderas" que terminará a comienzos del 50, y solamente entonces se entregue a investigaciones animadas por el espíritu indígena brasileño, que son de especial interés.

Pero la gran personalidad de la década post-modernista fue sin duda Flávio de Carvalho, de la segunda generación modernista: pintor, arquitecto, diseñador, responsable del más importante de los tres Salones de Mayo (el de 1939) y fundador del CAM (*Clube dos Artistas Modernos*) fue también el fundador del "Teatro Experimental". Al mismo tiempo, el precursor del llamado *happening*, tal como lo prueba su "Experiencia Nº 2", de 1931, realizada, según él, para estudiar la psicología de las masas: atravesó en sentido contrario una procesión de Corpus Christi, en pleno centro de São Paulo, con el sombrero puesto. Ante la multitud que, enfurecida, lo persiguió para lincharlo, corrió, se escondió y se dispuso a redactar sus impresiones sobre el evento [2].

De regreso de su viaje a Europa, en 1931, el ex académico Portinari comenzó en los primeros años de la década a afirmarse como un artista de grandes cualidades. Abriéndose a las innovaciones, contagiado por el arte muralista de México sin tener, no obstante, la preocupación ideológica implícita en los mexicanos, realiza, a invitación de los jóvenes arquitectos de Rio de Janeiro, grandes murales, y diseña azulejos para el edificio del Ministerio de Educación y Cultura de Rio de Janeiro, arquitectura concebida por Le Corbusier y por los jóvenes Oscar Niemeyer, Lucio Costa,

[1] Por otra parte, el propio sistema de becas de estudio ofrecidas por el gobierno del Estado de São Paulo ya era, en sí, una violación de la personalidad del artista, aún del artista ya maduro, puesto que exigía del becario, en cambio, obras que demostraran el aprovechamiento de la beca, con estudios de desnudo, copias de obras célebres, etc. Anita, sometida a ese reglamento, cumpliría todas las obligaciones, lo cual contribuyó, en nuestra opinión, a la pérdida de su personalidad artística.

[2] En la década del 50 Flávio de Carvalho saldría nuevamente a las calles, en São Paulo, para el lanzamiento de una moda, según él, más acorde con nuestro clima tropical: túnica corta para los hombres, sombrero de paño, amplias mangas sostenidas sólo por los hombros.

Alfonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira y Ernani Vasconcellos, marco de una gran serie de proyectos y realizaciones que señalaron la implantación oficial de la arquitectura moderna funcional en el Brasil.

LA FORMACION DE LOS MODERNISTAS BRASILEÑOS

Los artistas pintores, escultores y grabadores que componen el panel de los modernistas brasileños de los años 20 que rompen con el academismo y están activos durante esa década, no se formaron en una escuela de enseñanza académica. Cierto es que gran parte de los nombres que citaremos: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Brecheret, John Graz, Regina Gomide Graz, Vicente de Rego Monteiro, Segall, Tarsila, Gomide, Goeldi, Ismael Nery y Warchavchik y Flávio de Carvalho en arquitectura, según su aparición en el panorama artístico de la época, son de São Paulo en su mayor parte (excepción hecha de Di Cavalcanti, que es de Rio, pero llega a São Paulo en 1917; Rego Monteiro, de Recife; Ismael Nery, de Rio, al igual que Goeldi). Además, con excepción de Ismael Nery, ninguno de ellos se dirige a Rio de Janeiro para estudiar arte en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Parten para Europa por razones familiares, iniciándose de ese modo en el arte, o viajan allá después de una breve iniciación en el Brasil.

Entre los que se inician en Europa, también hay poetas y escritores que constituyen todo un grupo que podríamos considerar de formación "suiza", como Sérgio Milliet y Rubens Borba de Moraes, Regina Gomide Graz, Antonio Gomide y Oswaldo Goeldi.

Procedentes de otros centros europeos orientados ya hacia las artes en un nivel avanzado, están, además del expresionista Segall, quien al radicarse definitivamente en São Paulo en 1923 ya había expuesto en el grupo *Sezession,* en Berlín, el suizo John Graz, Flávio de Carvalho, que se formó en Inglaterra, el arquitecto ruso Warchavchik y Vicente de Rego Monteiro, que, como su hermano Joaquín, estudió en París.

Algunos revestirán la peculiaridad de no haber adherido a las nuevas ideas plásticas en su primera estadía europea, como pasó con Brecheret y Tarsila, sino en la segunda, y como consecuencia del medio efervescente que encontraron en São Paulo.

Ese no sería el caso de Anita Malfatti (São Paulo 1896-1964), que (partiendo de un medio familiar favorable al arte en esta descendiente, por un lado, de teuto-norte-americanos, y, por otro, de italianos), viajó en 1912 a Alemania para estudiar arte. Alumna de Fritz Burger y en seguida estudiante de pintura con Lovis Corinth y Bischoff Culn, captó las lecciones del expresionismo alemán. Durante la primera guerra mundial, en Nueva York, estudió en el *Art Student's League* con Homer Boss, profesor que la impresionaría profundamente por su singular personalidad.

De regreso al Brasil en 1917 trajo de los Estados Unidos las obras más notables de toda su carrera, que presentó en una exposición individual que, por la reacción del escritor Monteiro Lobato, se convertiría en un hito del arte moderno brasileño.

Realmente todos formaron parte de una generación que buscó nuevos caminos y que, lejos de coincidir unánimemente en investigaciones y formación, muestran un frente heterogéneo que, a partir de entonces, caracterizaría también la formación de las siguientes generaciones.

De este modo, Di Cavalcanti (Rio de Janeiro 1897-1976) es prácticamente un autodidacta: caricaturista e ilustrador, curioso y alerta respecto a las informaciones que lo rodean (denunciando la influencia de Beardsley en sus ilustraciones para revistas de 1917-18, ya en el álbum *Fantoches da Meia-Noite* de 1921 registra una franca tendencia expresionista; es inclasificable en los pasteles representando paisajes urbanos que haría alrededor de 1920 y "modernoso" —en una mal digerida y poco convincente actualización— en la obra de 1923 antes de su primer viaje a París, como *O beijo* de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo). A partir de París sistematiza sus observaciones y se reconoce por su producción gráfica, en particular la datada ese mismo año, la atenta apreciación de la obra de Picasso, Braque, De Chirico, Grosz, y hasta del propio Léger.

En su estadía en Rio de 1925 al 28, comenzaría a surgir como tema principal de su pintura la figura humana, en especial la mujer brasileña, la mulata, que representa periódicamente, con mayor preocupación plástica o poética.

Brecheret (Farnese di Castro, Italia 1894-São Paulo 1955) después de un breve aprendizaje en el Liceo de Artes y Oficios de São Paulo, viaja a Italia en 1913 donde estudia escultura con Dazzi y entra en contacto con el arte de Mestrovic. Cuando regresa al Brasil en 1919, es un artista que juega con la luz enfatizada por las formas de la superficie de sus figuras de exaltado realismo. Al trabar conocimiento con los modernistas de São Paulo (especialmente con los dos líderes del movimiento, los poetas y escritores Mário de Andrade y Oswald de Andrade) gradualmente domina sus trabajos una fuerte estilización. Se observa, asimismo, una verticalización de las formas en las piezas que serían presentadas en la Semana de Arte Moderno de 1922 y con ello el joven escultor prepara, en cierta manera, un estado de ánimo propicio para el impacto que sufrirá en 1923 al entrar en contacto con el arte de Brancusi.

John Graz (Ginebra-Suiza, 1891) suizo de nacionalidad pero radicado en São Paulo desde 1920, fue alumno en la Escuela de Bellas Artes en Ginebra de Gilliard y Vernet y con Moos, en Munich, estudió la técnica de carteles publicitarios. Cuando llega a São Paulo su pintura tiene un carácter altamente constructivo que al poco tiempo dará paso a la estilización, adaptando su arte a las posibilidades de arquitectura de in-

teriores: arte concreto, *art-déco* son utilizados por él en sus trabajos de decoración que realiza frecuentemente junto con Regina Gomide Graz, su mujer, hermana del pintor Antonio Gomide, que también estudiara en Ginebra en la Escuela de Bellas Artes y Artes Decorativas. Regina Graz sería coautora, con John Graz, de varios *panneaux* al estilo *art-déco* realizados como *collages* de terciopelos de colores diversos, así como también fue la primera que realizó en São Paulo decoraciones de interiores en esa tendencia oriunda del cubismo y aplicada a la arquitectura.

Vicente de Rego Monteiro (Recife, Pernambuco 1899-1970) tuvo una formación autodidacta en París de 1911 a 1914. De regreso a Recife, donde expondrá, como asimismo en Rio y São Paulo, sus trabajos de principiante no se afilian al academismo sino que buscan nuevos caminos mediante estilizaciones, como ya se registrara en Brecheret: leyendas y costumbres indígenas vistas poéticamente, con una total idealización de las formas, constituyen su trabajo en vísperas de la Semana del 22. De regreso a París su pintura se caracterizaría por la sólida construcción, una necesidad de trascendencia de la imagen representada, enfatizada a través del volumen desvanecido en una gran economía de colores (permanece entre los ocres y los cenizas) que recordaría el rigor cubista. Su pintura sugiere relieves, o decoraciones en relieve de vasos y paneles *art-déco*.

El caso de Lasar Segall (Vilna, Lituania, 1891-São Paulo 1957) es completamente distinto, porque este artista, que se residencia en Brasil en 1923 (habiendo ya estado en 1913) pertenece al grupo de los expresionistas alemanes de la *Sezession,* convive activamente con el medio artístico de Berlín y Dresde, es amigo de Schmidt —Rottluff, Kandinsky, Kaethe Kollwitz y otros y cuando se residencia en São Paulo es un artista profesionalmente maduro. Lo que no le impide, en la década del 20, incursionar por el abstraccionismo geométrico al realizar trabajos de decoración en São Paulo, interesarse por el color *pau-brasil* de Tarsila y por la vivacidad del color cálido de su nuevo medio ambiente, y aplicar un expresionismo sarcástico germánico en su pesado humor, a la decoración de los bailes de la *Sociedade Pro Arte Moderna* (SPAM) a comienzos del 30 en São Paulo.

La formación europea de Gomide (Itapetininga, S. P. 1895-Ubatuba, S. p. 1967) y de Goeldi (Rio de Janeiro, 1895-1961), tendría distintos destinos. Respecto al primero, la influencia del cubismo se adecuaría a trabajos de decoración, sobre todo frescos y vitrales, interesándose, a partir de la segunda mitad de los años 30 por las escenas folklóricas afro-brasileñas de expresión acentuada y nada acorde con la prudencia de sus trabajos de los años 20, mientras en Goeldi se mantendría el expresionismo germánico. Admirador de la obra de Kubin, Goeldi se inició en el grabado en 1924 y será, de facto, el primer grabador moderno del Brasil, trabajando en xilografías que irradian el clima de dra-

maticidad típica del expresionismo, enfocando sobre todo escenas urbanas de rara desolación.

Fallecido a los 33 años, Ismael Nery (Bélem, Pa. 1900-Rio, 1934), el primer surrealista brasileño propiamente dicho, se formó en la Escuela de Bellas Artes de Rio, pero en su viaje a Europa en 1920, entró en contacto con el medio artístico francés al estudiar en la Academia Julian. Dibujando intensamente a partir de 1923, acusó la influencia de Chagall, con cuya obra entra en contacto en 1927. Su pintura, de corta producción, parece estar íntimamente relacionada, así como la extensa serie de acuarelas y dibujos, a su problemática existencial, y a su angustiosa preocupación por los destinos del hombre de su época: fue, realmente, un pensador que se expresaba sobre todo mediante imágenes.

De los dos arquitectos del modernismo, Gregori Warchavchik (Odessa, Rusia, 1896-São Paulo 1973) fue el primero en aparecer polémicamente en el escenario paulista. Natural de Odessa, hizo el curso de arquitectura en su ciudad natal, que continuó en 1918 en Roma, donde se inscribió en el Instituto Superior de Bellas Artes, diplomándose de arquitecto en 1920. Trabajó durante dos años con el arquitecto Marcello Piacentini, en Roma, lo cual no le impidió venir a radicarse en el Brasil en 1923, pleno de ideas de renovación, publicando en 1925 el primer documento-manifiesto titulado *Acerca da arquitetura moderna.* Al año siguiente publicaría en *Terra roxa e Outras terras,* "Arquitetura brasileira". Inició la construcción de su propia casa, la primera residencia moderna en el Brasil, en São Paulo, calle Santa Cruz, a fines de 1927, surgiendo a propósito de ella la polémica con el arquitecto Dacio de Morães (que escribió "La arquitectura moderna en São Paulo" publicada en el *Correio Paulistano* de julio de 1928). A ese primer texto respondería Warchavchik con "Arquitectura nueva", en agosto de 1928.

La formación de Flavio de Carvalho (Barra Mansa, R. J. 1899-São Paulo 1973) de la segunda generación de modernistas, transcurrió en Inglaterra, en la Universidad de Durham y en la Escuela de Bellas Artes Eduardo VII. Fue, además de diseñador, arquitecto, ingeniero, pintor, ensayista y fundador del CAM *(Clube dos Artistas Modernos),* y del "Teatro Experimental", en São Paulo, que inició y terminó sus actividades con el espectáculo "El baile del dios muerto", cerrado por la policía. Gran animador de la década del 30, se debe a Flávio de Carvalho la organización del III Salón de Mayo (en 1939) que contará con la presencia de artistas extranjeros del nivel de Magnelli, Calder, Helion, Hans Erni y Albers, al lado de los nacionales.

ARACY AMARAL

I

ARTES PLASTICAS

1912

Lasar Segall

Los años de 1909 a 1912 son, para mí, una época de gran inquietud artística, de fermentación y de transformación. En ese período se encuadra un episodio muy importante de mi desarrollo. Estudiaba entonces en la Academia de Bellas Artes de Berlín. Se trataba de un instituto que no difería en nada de la mayoría de las instituciones de ese género: estaba repleto de lastres reaccionarios y se manejaba por reglamentos que siempre restringía el espíritu artístico libre y frecuentemente lo aniquilaban. Ya en ese momento yo sentía lo que era esencial en el arte: los artistas, provistos de todos los conocimientos técnico-profesionales, deben comprometer sus esfuerzos en compenetrarse con los problemas de la época para, en seguida, darles una forma artística adecuada: deben participar de la constitución de un arte vivo, es decir, del arte que convinimos en llamar moderno.

En aquella época cometí, debo confesarlo, un crimen que debió haber merecido la pena de muerte: a pesar de ser muy joven, osé trasgredir los reglamentos de la Academia participando en una exposición, para lo cual no había recibido la autorización correspondiente. Debo aclarar que el cumplimiento del reglamento recrudecía particularmente cuando se trataba de exposiciones que no estaban iluminadas por el espíritu académico. Y yo había expuesto —horrible *faux-pas*— en la *Sezession,* organización formada por el primer grupo dominante de los modernos artistas alemanes bajo el patrocinio del gran pintor alemán Max-Liebermann.

Tamaña falta no podía ser perdonada. ¿Qué ocurrió? Tuve que dejar de inmediato la Academia berlinesa. Nada desesperado, me fui para Dresde, donde encontré un espíritu más libre, y además de eso, mucho más estímulo. Por lo tanto no salí perdiendo, sino ganando.

En ese período de mi actividad artística, tan inquieto por dentro como por fuera, todo se me antojaba demasiado restringido y limitado. Me

asediaba siempre la necesidad de viajar, de ver cosas nuevas. Me acuerdo de haber leído en alguna parte, en aquella ocasión, que el artista de hoy debe viajar para que se infiltren en su alma nuevos mundos, nuevos horizontes a fin de que, al regreso, sepa mirar con otros ojos sus propios trabajos y descubra nuevas posibilidades a sus futuras creaciones. En 1912 fui, por poco tiempo, a París y en seguida a Holanda.

Allí se intensificó mi deseo de viajar para países más lejanos: a través del océano, con destino desconocido. Junté mis bártulos y mis cuadros y partí rumbo a Brasil.

Y se me abrió un nuevo mundo, con hombres diferentes y repleto de cosas desconocidas: un nuevo mundo donde la naturaleza es diferente en la forma y en el color. Yo estaba fascinado sin saber por qué, sin conseguir compenetrarme completamente con todo lo que me rodeaba. ¿Por qué motivo?

Veía todo a través de los ojos del alma, influido por hechos que ocurrieron en mi infancia y en parte también por mi propio espíritu europeo. No sabía lo que me estaba pasando por dentro y por fuera en ese medio completamente nuevo.

Sólo tenía la convicción de estar enamorado de ese país y que la dedicación que le concedía era demasiado profunda y violenta para considerarla superficial.

Siempre mantuve los ojos abiertos. Todo mi ser quería mirar y aprender. Pero no conseguí trabajar durante todo el transcurso de mi estadía, que se prolongó por espacio de ocho meses. A las preguntas que mis colegas europeos me dirigieron después de mi regreso, queriendo saber por qué había vuelto sin nuevos trabajos, no sabía qué responder. Les decía únicamente que traía conmigo todo lo que había visto y vivido y que algún día, convenientemente decantado y traspuesto a forma y color, se reflejaría en mis cuadros.

No obstante el poco tiempo que permanecí en São Paulo, fui bien recibido como artista y tuve además la gran felicidad de encontrar un centro de amantes del arte, verdaderamente sinceros. Séame permitido citar en primer término al Dr. Freitas Valle, quien en aquella época reunía en torno suyo a todos los artistas e intelectuales de São Paulo, y en cuya casa hospitalaria recibía semanalmente a la élite de la ciudad.

Ahí, donde yo me sentía maravillosamente, llegué a conocer a numerosos colegas brasileños, italianos y alemanes. Me acuerdo de la primera visita que me hizo el Dr. Freitas Valle en las habitaciones donde yo vivía. Todavía está viva la emoción que sentí al mostrarle mis cuadros, con una iluminación desfavorable. Lo acompañaba su hijo Ciro, el Sr. Nester Pestana y varias otras personas.

Entre mis cuadros se encontraban algunas experiencias típicas del expresionismo, al lado de obras de un modernismo más moderado. Me dejó realmente sorprendido la comprensión clara que tenían mis visitantes para interpretar la concepción moderna. El Dr. Freitas Valle estaba tan

entusiasmado que resolvió organizar una muestra de mis cuadros. Se llevó a cabo en febrero de 1913, en la calle San Bento, 85. La exposición despertó un vivo y extraordinario interés en los círculos intelectuales y artísticos, habiendo sido considerada como la primera exposición de arte moderno realizada en el Brasil. Se refirieron en particular a ella el *Estado de São Paulo, O Correio Paulistano* y el *Diário Popular.*

En seguida la exposición fue presentada en Campinas por el Centro de Ciencias, Letras y Arte, obteniendo idéntico éxito. El interés que suscitó esa primera exposición de arte moderno fue una prueba profunda y esperanzadora de la sensibilidad artística del brasileño. Se patentizó, desde luego, la potencialidad de su intuición y su rapidez intelectual para amparar y estimular las experiencias destinadas a introducir en el arte un espíritu nuevo.

La profunda satisfacción que conocí en esa primera exposición realizada en el Brasil, persistió vivamente a mi regreso a Europa y tuve frecuentes oportunidades de manifestar esa impresión en público: más tarde pude confirmar su exactitud.

Me sentí feliz cuando en 1922 un hermano mío que residía aquí, poseedor de una colección de grabados míos, me pidió, por sugerencia del Sr. Mário de Andrade, el permiso para poner esos trabajos a disposición de la "Semana moderna" de São Paulo.

A principios de 1924 recibí una revista titulada *Idéias.* El hecho de que se percibiera en ella un movimiento en pro del arte moderno, me confirmó la impresión que había tenido en 1912 en São Paulo. Dicha revista contenía un interesante artículo de Mário de Andrade sobre mi obra. Quedé sorprendido e impresionado con los conocimientos vastos y sólidos que demostraba tener ese escritor, sobre todo cuando se refería al arte moderno en todo el mundo.

Pero, personalmente, yo no conocía a ninguno de los artistas e intelectuales de la nueva generación que en ese momento fomentaba el movimiento del arte moderno brasileño. Me fue dada la gran satisfacción de conocerlo sólo en 1924, en ocasión de mi exposición, cuando con entusiasmo, me uní a ellos, comprendiendo desde luego hasta qué punto ya estaba ligado al Brasil.

Revista Anual do Salão de Maio, São Paulo, 1939.

SOBRE ARTE

Lasar Segall

NATURALISMO MAL ENTENDIDO. Con excepción de cortos períodos en los últimos siglos, es bien sabido que el arte no tiene nada que ver con la fiel imitación de la naturaleza. El naturalismo mal entendido trata de identificarse con un aparato fotográfico. Pero la máquina fotográfica es útil y tiene su valor, mientras que el pretendido naturalismo no tiene valor alguno y es inútil. El naturalista asegura que el arte puede ser aprendido y por consiguiente asiste a la escuela, pero se separa cada vez más del arte. Confunde al arte con la imitación y halla ahí todas sus satisfacciones. El espectador aprecia el cuadro desde el punto de vista de la fidelidad a la imitación de la naturaleza y siente agrado, en general, por los cuadros de los naturalistas. La demanda de tales cuadros es grande, se busca belleza marca "dulce", y el naturalista la pinta, pinta todo. Sabe todo puesto que ha estudiado todo, especialmente la técnica, mediante la cual puede representar todo, haciendo caso omiso de las dificultades. Ignora el estímulo interior de expresión. Formas, imágenes, creación, todo esto es ajeno al naturalista. Durante muchos años copió fielmente la naturaleza y por lo tanto posee la técnica necesaria. Sabe que el pasto es verde, que una vaca puede ser blanca con manchas negras o negra con manchas blancas. No tiene ninguna actitud respecto al mundo, sea, consciente o inconscientemente. ¿Para qué? Pinta todo bello, con embeleso. Puede pintar cincuenta figuras en un solo cuadro. También puede ir sacando una por una, sin que el cuadro ni las demás sufran. Puede liquidar una parte del cuadro y éste seguirá existiendo, ya que es posible parcelarlo. Semejante naturalismo es una cámara fotográfica mal construida, con un mal objetivo. Pero la marca "dulce" siempre tiene salida. Las salas de muchas galerías y palacios ostentan cuadros de tal especie y sus dueños se ufanan de ellos y creen haber hecho mucho por su época y por el futuro.

Me acuerdo de la charla respecto a una exposición, que tuve con el Director de la Academia Superior de Artes de Berlín, Dr. Anton von Werner, suministrador de la Corte Imperial. El Kaiser Guillermo era su Mecenas. Respondiendo a su pregunta acerca de qué me había gustado más en su exposición, dije que me había gustado mucho el cuadro de la Madre y el Hijo. ¿Por qué? Porque el cuadro es muy modesto, humano, y, siendo el resultado de una necesidad interior, convence y encanta al espectador por las tres o cuatro formas ligadas entre sí. El Director objetó severamente que, desde el punto de vista del arte, el cuadro en cuestión quedaba por debajo de cualquier crítica. Observó que, por las reglas de la perspectiva, el niño que reposaba en el cuello de la madre estaba casi a dos metros de ella. La cara de la madre es tan pobre, tan fea, que se ve en seguida que el pintor no poseía la técnica necesaria para pintarla en el estilo de las *Madonnas*. El citado Director fue maestro de una generación y hay muchos como él. Aparecen, desaparecen. Por suerte, finalmente, son olvidados.

El último grito antes de la revolución actual en el arte fue el impresionismo, de todos conocidos y apreciado. El impresionismo está muriendo y fue casi olvidado, lo cual es una prueba de su superficialidad. Sin duda el impresionismo fue apenas una expresión de su tiempo, pero el hombre, convencido del valor del momento, creó muchas cosas e hizo algo de bueno, aunque todo eso poco tuviera que ver con el arte. Todo consistía en técnica, *raffinement,* elementos interesantes, de tal manera que las obras de los impresionistas llevan la marca de la superficialidad. Mucho brillo, mucho efecto, mucha prisa. Los movimientos se subliman particularmente. Colores sin formas sólo se refieren a cosas pasajeras. ¿Qué parecerá una linda mujer vestida de rojo a la luz del sol? ¿Qué parecerá esa misma mujer, vestida de verde, a la claridad de la luna? Este era un arte sólo retinal y no penetraba más lejos. Alegría pasajera, juego y, al mismo tiempo, el peligro de que el artista acabe por vivir riéndose y perder el sentido de las cosas más serias.

Fue un postrer grito de desesperación y, al mismo tiempo, la preparación del terreno para la gran revolución. De repente se comprendió la impotencia que aquejaba al arte desde hacía muchos siglos. Se dominó el sentimiento de pánico por el largo y profundo abismo que se extendía entre nosotros y las grandes épocas y, de repente, encaramos las obras del arte primitivo, de los egipcios, bizantinos del Asia Oriental, arte medieval, con la sensación de discernir un parentesco interior. Nuestro corazón comenzó a latir fuertemente y nuestra sangre a circular con mayor intensidad. Sentíamos que estábamos ligados por las mismas aspiraciones. La sed de lo espiritual en el arte, sed de una actitud espiritual respecto al mundo, sed de lo trascendental, lo irracional, provocó una gran lucha por el arte a comienzos del siglo XX. Los pueblos europeos, más clarividentes, adhirieron de común acuerdo a esta lucha. ¿Quién hubiera podido resistir? La voz del adversario era muy débil. La ola crecía

y arrastraba todo consigo. Se comprendió que era imposible abordar las beatíficas cosas espirituales y expresarlas solo por medio de la técnica y a imitación de la naturaleza. La aspiración a las formas y a la construcción surgió del común acuerdo de todas las fuerzas productivas. Todos tenían los ojos bien abiertos delante del mundo, delante de la vida y todo lo vivido y sentido fue recreado. Era necesario fundar un nuevo mundo. Se comprendió que el arte no es la técnica, sino la verdad revestida de formas y expresada por medios elementales. Lo feo convertido en forma, también es arte. La esencia del arte es una expresión inmediata provocada por la necesidad interior. La técnica es un medio pero no un fin en sí misma. Lo que conmueve al espectador es el elemento espiritual, no el técnico. La técnica no emociona, apenas despierta admiración y es sólo una parte del arte. Se excitó la sed de lo espiritual en el arte, sed de formas y colores. Colores en cuanto expresiones del espíritu. Cada color tiene, como tal, su influencia espiritual y esta influencia no debe ser debilitada por la búsqueda de mezclas tendientes a una fiel imitación de la naturaleza. Se dejó de lado todo lo fortuito, secundario y pasajero. Se resucitó nuevamente la aspiración al valor absoluto. Jamás el dualismo entre hombres y universo fue tan fuerte como ahora. Se manifestó de nuevo una fuerte voluntad artística. Nuestra vida debe tomar otras formas. Se debe crear una nueva atmósfera artística, una comunión colosal. Así quedamos ante el arte de las grandes épocas con un sentimiento de parentesco interior en la aspiración por las formas, por lo espiritual. El arte resucitó.

Para terminar, quiero resumir en pocas palabras todo lo que precede. La cima del arte es una pura abstracción, ya que por medio de ella nos podemos liberar completamente de la naturaleza y crear valores enteramente nuevos que nada tengan que ver con el mundo exterior. Pero el hombre está ligado estrechamente a la tierra, siendo una parcela de naturaleza y nunca podrá librarse de ella ni de su vida material a fin de fundirse en lo trascendental y expresarse en los cuadros de una manera perfectamente abstracta. La abstracción pura sólo es posible en arquitectura o en lo que se acostumbra llamar la industria artística, donde puede alcanzarse el arte más puro.

No obstante rechazamos de plano una tierra donde domina una concepción del mundo fuertemente materialista, donde las máquinas son el factor principal de nuestro progreso y, por otro lado, manifiesta una fuerte aspiración a lo inconcebible. ¿Qué es lo inconcebible? ¿Religión, colectivismo, amor fraterno? Es lo mismo: todo se reduce a lo trascendental. De este modo, de un lado, una fuerte tendencia al naturalismo (no hablamos aquí del falso naturalismo) por otra parte una tendencia a la abstracción. Como ya dije, la abstracción pura en los cuadros, es decir, pensada como un cuadro, es imposible, quizás con excepción del juego estético de formas, en cuanto al naturalismo, amarrándonos a tierra, atrayéndonos a fuerza de creación de nuevos valores, circunscribiéndonos

estrechamente a los hechos exteriores inmediatos. Esta lucha entre el instinto y el intelecto provoca un irresistible deseo de encontrar una síntesis de los extremos y en esa dirección debe ser dirigida nuestra mira: lo que significa que, en nuestra aspiración a la abstracción, debemos crear formas esenciales de nuestra vida, del mundo exterior. El expresionismo, cubismo, constructivismo y otros "ismos" son tendencias del arte de nuestro tiempo. Una es más individual, más humana: otra es más objetiva, más general: pero todas están penetradas del mismo deseo, consciente, de encontrar el medio entre ambos extremos. En esta dirección trabajamos y allí está la meta suprema del arte.

Revista do Brasil, n. 101, São Paulo, mayo 1924, pp. 104-110. Conferencia de Segall en Villa Kyrial, São Paulo, 1924.

1917

Anita Malfatti

CUANDO llegué a Europa, vi la pintura por primera vez. Quedé paralizada cuando visité los museos.

Comencé a querer descubrir en qué los santos de las escuelas italianas eran diferentes de los santitos del colegio. Tanto me encantaban los unos como los otros.

Me sentí desgraciada porque no se trataba de una emoción de deslumbramiento, sino de perturbación y de cansancio infinito ante lo desconocido. Pasé así semanas dando vueltas diariamente en el Museo de Dresde.

En Berlín continué la búsqueda y comencé a dibujar.

Dibujé seis meses día y noche. Un buen día fui con una colega a ver una gran exposición de pintura moderna. Se trataba de grandes cuadros donde se habían empleado kilos de pintura de todos los colores. Un formidable juego. Una confusión, un arrebato, cada accidente de la forma pintado con todos los colores. El artista no había tenido tiempo de mezclar los colores: para mí fue una verdadera revelación.

Pensé: el artista tiene razón. La luz del sol se compone de tres colores primarios y cuatro complementarios. Los objetos se advierten sólo cuando salen de la sombra, es decir, cuando quedan envueltos por la luz.

Todo es resultado de la luz que los denuncia, participando de todos los colores. Comencé a ver todo denunciado por todos los colores.

Nada en este mundo es incoloro y sin luz. Busqué al hombre de todos los colores, Lowis Corinth, y al cabo de una semana comencé a trabajar en el aula de ese profesor.

Compré en el acto una cantidad de tubos de colores y la fiesta empezó. Continuaba llena de miedo hacia la gran pintura, tal como se teme un cálculo integral.

Los flamencos me entristecían más aún, pero continuaba frecuentándolos asiduamente. Mi profesor seleccionó mis primeros retratos, y

fui descubriéndolos en la *Sezession* de Berlín, anónimos. No recuerdo ni las comidas ni el cansancio de los viajes de aquel tiempo, sólo la alegría de descubrir colores. Hice un viaje al sur de Alemania para ver la gran exposición de los post-impresionistas, Pisarro, Monet, Sisley, Picasso, el Aduanero Rousseau, Gauguin y Van Gogh. Vi también a Cézanne y a Renoir.

Mis dudas se esfumaron. Estaba feliz. Seguí para París y fui al Louvre, a todos los pequeños museos y vi el romanticismo de Rodin, pero solo existía para mí la exposición de Colonia.

Al regresar al Brasil me preguntaban únicamente por la Gioconda, por la gloria del Renacimiento italiano y yo. . . nada.

Fui a los Estados Unidos, entré en una Academia para continuar los estudios y ¡qué desilusión! El profesor y yo nos detestamos mutuamente, hasta que un día volvió a brillar el sol. Un colega me contó en voz baja que había por ahí un profesor moderno, un gran filósofo incomprendido que dejaba a los demás pintar a su gusto.

Claro que esa misma tarde buscamos al profesor. No estaba en Nueva York, porque se había llevado la clase a pintar en una isla de pescadores y artistas en la costa de Nueva Inglaterra. Viajamos hacia allá a los pocos días.

El profesor comenzó por preguntarme si yo tenía miedo a la muerte a lo que respondí que no. Me jacté de un valientísimo pánico en el barco que me llevó al puerto de los acantilados en alta mar.

Se dio vuelta, satisfecho, me enseñó a tensar una tela convenientemente en el bastidor y dijo: —Usted puede pintar.

—¿Como quiera? —Naturalmente. Entré en pleno idilio bucólico. Pintábamos en el vendaval, al sol, en la lluvia y en la niebla. Eran telas y telas. Pintábamos la tormenta, el farol, las casitas de los pescadores dispersas por las colinas, paisajes circulares, el sol, la luna y el mar.

Siempre los acantilados y las grutas donde moría de miedo de perderme. Los sábados, gran revista naval donde se alineaban todas nuestras telas y el filósofo dirigía el ataque final.

Era la poesía plástica de la vida. Traspasaba el color del cielo para poder descubrir el color diferente de la tierra. ¡Superaba todo! ¡Qué alegría! Encontraba y descubría planos con formas y colores nuevos en las personas y en los paisajes.

Descubrí que cuando se recrea una forma, es preciso hacer lo mismo con el color. Era la fiesta de la forma y la fiesta del color. Un día nos acordamos de la ciencia de los valores y las perspectivas. Había vuelto a Nueva York.

Comenzamos a recordar el movimiento de los músculos, la anatomía y la construcción geométrica del diseño básico.

Ahí fue cuando comencé a notar que había automóviles en las calles, dinero que se cambiaba por objetos que no servían para nada y que el mundo estaba lleno de individuos exquisitos y diferentes.

Me acuerdo de una mancha muy brillante, roja, que vi una vez a pleno sol. Una voz preguntó: "¿cuál es el secreto de la felicidad?". Paré. La voz continuó: "Ud. parece ser la encarnación de la felicidad", y la mancha disminuyó hasta desaparecer. Después me di cuenta que se trataba de un automóvil.

En este año y medio de mi vida, conocí a mucha gente interesante. Los modernistas franceses buscaron refugio contra la guerra y el hambre en los Estados Unidos.

Mr. Croti y su esposa, Juan Gris y el bello Marcel Duchamp, que pintaba sobre enormes placas de vidrio.

Por la mañana los artistas visitaban a nuestro profesor, el filósofo Homer Boss. Todos eran bienvenidos. Isadora Duncan, con sus alumnas, aparecía de vez en cuando, y también llegó un hombre ruso, reservado, que nos impresionaba: era Máximo Gorki.

Un día me preguntó cuál de sus libros había leído: —*La madre,* le respondí. Mi llamó ignorante y descubrió en seguida que solo la había leído para poder responder las preguntas que hubiera podido hacerme (lo cual no negué), por lo que añadió: "Escogió mal, es el menor de mis trabajos".

Marcel Duchamp hizo una disertación graciosísima sobre el modo de no hacer nada en un día de tristeza.

Sólo hablaban del cubismo y nosotros, por imitación, comenzamos a ensayar nuestras primeras experiencias.

Isadora Duncan arrendó el *Century Theatre* y allí estuvimos yendo todas las tardes, durante tres meses, hasta poder formarnos una vaga idea del ritmo.

Bakst dibujaba a Scherezade, Diaghileff sólo hablaba de Nijinski, que había enloquecido con la guerra, y componía coreografías.

Las primeras maquetas para el ballet ruso me fueron explicadas por Bakst en Nueva York: esto ocurrió antes de ver Scherezade, que me volvió completamente loca.

Hablábamos mucho de Napiarkowsca, que inauguró un género nuevo de espectáculos.

Comenzamos a usar todos los términos de las jovencitas de Isadora, hasta que nuestro profesor, indignado, consideró que era tiempo que volviéramos a los cubos.

Todos esos artistas exponían sus opiniones con la misma franqueza y de ahí salían las controversias y las lecciones.

Los periodistas nos pedían dibujos: comencé a dibujar para *Vogue* y *Vanity Fair.*

Leíamos "Jean Christophe", Selma Lagerlöf y descansábamos, felices, en los poemas persas e hindúes.

Llegué hasta a ver "Iphygenie" de Tarsus, en el teatro al aire libre, bailado por Isadora Duncan en el estadio de la Universidad de Columbus. Fue un espectáculo maravilloso.

De un día para otro me encuentro de nuevo en São Paulo. Mis colegas escriben una carta kilométrica calculando los días que tomaría visitar São Paulo.

Regresé sin dudas, sin preocupaciones, en pleno idilio pictórico. Durante esos años de estudio había pintado simplemente impelida por el color.

No lo hice, debo confesarlo, ni para iluminar la humanidad, ni para decorar las casas ni siquiera para ser artista.

No tuve preocupaciones de gloria, ni de fortuna ni de provechosas oportunidades.

Cuando vieron mis telas, todos las encontraron feas, dantescas y se pusieron muy tristes: no eran los santitos del colegio. Las guardé.

Algunos periodistas me pidieron ver esas obras tan mal hechas y resolvieron que debía hacer una exposición.

Hablaron y hablaron hasta que se hizo la 1ra. Exposición de Arte Moderno. Diciembre 1916-Enero 1917 [1] en la calle Líbero Badaró.

Esas cosas tan simples, ese estado de completa despreocupación respecto a las condiciones preconcebidas en materia de arte, desencadenaron una tempestad de protestas, insultos y divagaciones puramente inventadas, sin el menor fundamento.

También hubo entusiasmo y mucha aceptación en el campo de la literatura, así como en el de la música. Condujo a que algunos buscaran una interpretación más íntima de su sentimiento, algo más sincero pero realmente suyo, individual.

El arte llamado moderno, en el momento de exteriorizarse es, por su propia naturaleza, individual.

El interés del arte radica en su infinita variedad: es el texto que cada uno de nosotros lleva adentro.

No todas las obras son bellas, pero todas son diferentes y tienen su historia.

Debemos ir al encuentro del arte con despreocupación y con el espíritu libre y jamás con prejuicios mezquinos y con preconceptos artísticos.

La visión siempre se oscurece vista desde la perspectiva ajena.

El arte moderno es la expresión del individuo de hoy.

Todavía nadie ha sabido criticar una obra de inspiración individual puesto que, no existiendo precedentes, sólo podrían limitarse a un insulto.

Esa búsqueda nueva, diferente, la búsqueda de novedad que cada quien descubre en sí mismo, había comenzado aquí como en el resto del mundo. Esa búsqueda incesante adquiere nuevas bases, se generan nuevas leyes y nace el Arte Moderno.

[1] Diciembre 1917-Enero 1918 es la fecha correcta de esta histórica muestra.

El mismo espíritu actúa en todos los trabajos.

Es preciso, sin embargo, tener coraje o, como en mi caso desdeñar la protesta de las grandes instituciones académicas construidas para alimentar las estructuras caducas ya descartadas por las generaciones precedentes.

RASM (*Revista Anual do Salão de Maio*), Nº 1, São Paulo, 1939.

SOBRE LA SEMANA DE ARTE MODERNO

Di Cavalcanti

(. . .) La exposicion de Anita Malfatti en 1917 fue la revelación de algo más novedoso que el impresionismo, pero Anita llegó del exterior; su modernismo, como el de Brecheret o Lasar Segall, tenía la marca de la convivencia con París, Roma y Berlín. Mi modernismo se coloreó de la anarquía cultural brasileña y si asimismo fallaba, poseía el don de nacer de los errores, la inexperiencia y el lirismo brasileños.

Yo extraje del carnaval carioca el amor al color, al ritmo, a las sensualidad de un Brasil virginal: del barrio de San Cristóbal la base novelesca, género familiar a Machado de Assis, aprendí la preocupación política en las corridas del viejo "mayo", del nordeste de mis parientes paraibanos y pernambucanos procedió mi condición aventurera, mi osadía que luego aumentará al contacto con la zona agrícola del interior de São Paulo, revelación de la existencia de un Brasil colonizado por los italianos, industrializando la producción cafetera, fundando ciudades.

Y fue esa presencia de una multiforme nación real ante mis ojos ingenuos y fascinados, la que me hizo después reír a carcajadas de la afectación de la vieja academia del Largo de San Francisco, con sus ilustres juristas fabricando jueces, promotores, abogados cautelosos y políticos reaccionarios. Mandé al diablo el estudio del Derecho.

Junto con Oswald, Menotti, Guilherme, Mário, fuimos seleccionando, aceptando, rechazando o ironizando a los modernistas recién llegados a nuestro grupo. Formábamos ya un equipo fortísimo que dividía su actividad, en el despacho de Guilherme de Almeida, con Antonio Couto de Barros, Sérgio Milliet recién llegado de Suiza sin la gordura de los quesos ni la puntualidad de los relojes, sino con libros de poemas preciosos y con el hábito universitario de conquistar mujeres de cabaret. Tácito de Almeida, joven poeta, hermano de Guilherme.

Menotti del Picchia actuaba en el *Correio Paulistano* y en la *Gazeta,* envenenando la política patriarcal del Partido Republicano Paulista con

improvisaciones oratorias o crónicas exacerbadas de elogio al modernismo (modernismo, además, que siempre amó, sin llegar sin embargo, a desposarse con él), gastando un tiempo enorme y su innato lirismo, sin pensar en las posibilidades políticas que cada vez aumentaban en favor de su facundia de glorioso mameluco; Oswald de Andrade representaba el arrojo instintivo, el sentido clarividente de un nuevo mundo que agarraba por los faldones de la camisa literaria de un Jean Cocteau, un Blaise Cendrars, un Guillaume Apollinaire, de todos los franceses recién llegados a la literatura mundial, mezclándolos con Dostoievski, con Romain Rolland, el catolicismo de Péguy o la tragedia popular de Gorki, o D'Annunzio anunciando el fascismo, o Duhamel pacifista... A su lado, Inácio da Costa Ferreira, Pedro Rodrigues de Almeida, la inquietud tragicómica de Frederico Rangel, todos sintiendo una duplicidad emocional y mental que contenía contradicciones violentas e inenarrables angustias. Y, para contrabalancear todo esto, Mário de Andrade con su grupito de la Calle Lopes Chaves, donde la creación se ubicaba dentro de los métodos de la investigación y florecía el verbo ponderar. Mário tenía constantemente al lado suyo a Luís Arnha, a Yan de Almeida Prado, a Rubens Borba de Moraes, pero todos nosotros íbamos siempre a verlo y oírlo (recitando o sentado al piano) Mário siempre nos daba la impresión de que todo lo que ardía en nosotros no podía ser destruido: por el contrario, fertilizaba el terreno donde se levantaría el futuro. La personalidad de Mário de Andrade fue siempre la de un profesor, profesor a su modo, a veces inesperadamente desilusionado de sí mismo, pero siempre atento a los discípulos. Mário, que para desgracia de las letras brasileñas sólo al fin de su vida comprendió el destino de los hombres, a través de la evolución social de nuestra época, fue mientras tanto el eterno coordinador, siempre vislumbrando una categoría, un sistema, una orientación, lo cual explica su placer de comunicarse con los más jóvenes, asumiendo el papel de maestro. Y él era realmente un maestro.

Con esos cuatro hombres al frente fui viviendo el modernismo paulista, donde, evidentemente, mi inquieta presencia carioca contaba algo. En la Librería *O Livro,* en aquel año de 1921, el viejo Jacinto Silva me llamó a un lado misteriosamente y me anunció la presencia de Graça Aranha en São Paulo, pidiéndome que hiciera lo posible por reunir gente joven en mi exposición, ya que el glorioso académico deseaba ponerse en contacto con la juventud literaria y artística de São Paulo.

Para mí, Graça Aranha era un nombre sonoro de antología escolar. Era el autor de *Canãa,* libro que nunca había leído y que, además, nunca pude leer. La última vez que leí su nombre en letras de molde, en aquella época, fue anunciando su llegada al Brasil de regreso de misiones diplomáticas en Europa, ya que también era diplomático.

Apenas el viejo Jacinto había terminado de pedirme que convocara a los jóvenes, llegó Graça Aranha: bello, elegante, perfumado de la-

vanda. Jacinto Silva me presentó al gran hombre. El gran hombre miró mis cuadros y dibujos desde sus gloriosas alturas. Examinó mi romántica delgadez y resolvió ponerse en más estrecho contacto conmigo. Ya me conocía de nombre, en Rio, donde Ronald de Carvalho hablaba mucho de mí. Graça Aranha criticó de inmediato lo atormentado de mi pintura y mis dibujos, poniéndose a adoctrinar sobre la necesidad que tenía el Brasil de hombres fuertes. Me preguntó si no había leído sus obras y si no sentía que la guerra, al poner fin a un mundo especulativo, anunciaba al mismo tiempo una civilización de síntesis donde la humanidad iría hacia la comprensión universal...

Aquel bello personaje me sedujo como una atractiva cantante de ópera puede electrizar a una platea de incautos.

Al poco tiempo, sin embargo, fui estimando y admirando a Graça Aranha. Me hice amigo de él y recibí admirables lecciones de cordialidad, distinción e inteligencia. Su gran ingenuidad de eterno adolescente fue el mejor premio que pudo darme. Graça Aranha siempre será para mí como un árbol florecido delante de la ventana de mi espíritu. Sus grandes ojos claros, límpidos como el agua pura de un lago suizo, me daban la certeza de que tal vez sería posible alcanzar la felicidad sin ninguna preocupación respecto a la miseria de la civilización que nos rodeaba; quizás... pero para mí, pese a la convivencia con Graça Aranha, la grandeza va unida siempre a lo trágico... a lo humanamente trágico.

Graça Aranha, quien podía comprender todo, no podía explicar nada sin deformar con efectos literarios de un optimismo cívico, estilo Barrès, o de una rebuscada acumulación de ideas donde nunca desaparecían la volubilidad y la inconsecuencia.

No era un hombre profundo y, al reunirse con nuestro grupo de modernistas, dio al movimiento de 1922 un tono festivo quizás incompatible con el sentido de transformación social que debía permanecer en el fondo de nuestra revolución artística y literaria. Graça Aranha nos quitó algo de nuestra pureza. La culpa no es de él. Es fatal que todo lo que pasa en el Brasil caiga en la confusión de valores.

Graça Aranha se encontró en la exposición mía con Oswald, Mário, Guilherme y Menotti. Su habilidad de diplomático, su mundano *savoir faire* y su autoridad de hombre de más edad, actuaron como un canto de sirena. Nos prometió unirse a los modernistas de Rio y llevar nuestro movimiento al norte y al sur de todo el Brasil. Era preciso una base económica para llevar a cabo el plan de conferencias, exposiciones y conciertos que se proyectaban en las reuniones de la Librería *O Livro* o en el apartamento de Graça Aranha, en la Rotisería Sportsman del Lago del Patriarca.

Graça Aranha tenía un vínculo de amistad con Paulo Prado, personalidad que ninguno de nosotros conocía y mucho menos sabíamos que se trataba de un erudito en Historia del Brasil y de un escritor excelente. Graça Aranha explicó quién era Paulo Prado y su buena disposición

respecto a nuestro movimiento. Al volver a Rio, Graça Aranha me dio una tarjeta de presentación para Paulo Prado y fui yo, del grupo modernista, el primero en conocer aquella figura noble y elegante de paulista culto, educado por el tío Eduardo Prado, por Eça de Queiroz, amigo de Claudel, hombre que conoció a Oscar Wilde, a las bailarinas de la época de Degas y al propio Degas.

Allá me fui a encontrar con Paulo Prado en la avenida Higienópolis y conversando con aquel gran hombre, que poseía un rico pasado de vida intelectual y buena vida parisiense, nació la idea de la Semana de Arte Moderno.

Aquella noche y otras, hablamos de la Semana de Deauville y de otras semanas de la elegancia europea. Yo sugerí a Paulo Prado nuestra Semana, programada como una semana de escándalos literarios y artísticos, para sacar de quicio a la pequeña burguesía paulista.

Nada más a gusto de Paulo Prado, quien no soportaba el "caipirismo" que lo rodeaba. En São Paulo convivía especialmente con comerciantes, gentes de empresa y magnates de altas finanzas.

—Es preciso que se trate de algo escandaloso, nada de fiestecitas de fin de curso escolar tan de moda entre nosotros —diría el maestro de *Retrato do Brasil,*— en la primera reunión de su casa de avenida Higienópolis, ante Graça Aranha, Mário de Andrade, Oswald de Andrade y otras personas más cuyos nombres no recuerdo.

Se programó a todo costo un plan general y comenzaron los preparativos de las festividades en una euforia sin límites. Yo di la primera nota discordante: era un pobre muchacho sin recursos, mi exposición no había dejado nada, como tampoco la firma de los *Fantoches da Meia-Noite.* Tenía que regresar a Rio donde hacía ilustraciones para comer, a menos que me pagaran algo por trabajar en la Semana, Rubens Borba y yo éramos los responsables de la exposición de artes plásticas y yo, en mi eterna penuria, no podía ni moverme. La dueña del hotel donde me hospedaba me miraba de reojo. . .

Se hizo entonces una reunión en el Automóvil Club. Ahí fui y caí en cuenta que estaba siendo víctima de una pequeña jugarreta muy del gusto de Oswald de Andrade y de Mário de Andrade. Mário y Oswald no me perdonaban ciertas franquezas y las críticas que yo no ahorraba al aspecto excesivamente mundano que iba tomando la Semana; presentaron mi reclamación a Paulo Prado como si se tratara de un sablazo. Cierto que para ayudarme no precisaban de Paulo Prado, pero estaba en su idiosincrasia de jóvenes burgueses proceder de tal manera.

Paulo Prado, algo avergonzado por el silencio de los dos Andrades, me preguntó por qué no quería seguir la lucha de la Semana.

—Bueno, mis queridos Oswald y Mário, no es ninguna vergüenza ser pobre y bohemio; díganle en otro momento a Paulo Prado que no tengo dinero para pagar el hotel y que me compre un cuadro, unos dibujos, lo que quiera, para que pueda sostenerme un mes aquí en São

Paulo. No era necesario hacer perder el tiempo a nadie para algo tan sencillo.

Mário y Oswald se sonrieron de mala gana y Paulo Prado con cierto embarazo dijo que estaba a mi disposición y jamás, a partir de ese momento, dejó de ser mi amigo hasta la muerte, aunque de otros del movimiento modernista tuve recuerdos bien amargos.

Un día, el 29 de enero de 1922, el *Estado de São Paulo* publicó la siguiente noticia:

"SEMANA DE ARTE MODERNO. Por iniciativa del conocido escritor Sr. Graça Aranha, de la Academia Brasileña de Letras, se celebrará en São Paulo una Semana de Arte Moderno, en la cual tomarán parte los artistas que representan en nuestro medio las más modernas corrientes artísticas.

Esa iniciativa la patrocinan los Sres. Paulo Prado, Alfredo Pujol, Oscar Rodrigues Alves, Numa de Oliveira, Alberto Penteado, René Thiolier, Antônio Prado Junior, José Carlos Macedo Soares, Martinho Prado, Armando Penteado y Edgard Conceição.

Para tal fin se abrirá el Teatro Municipal durante la semana del 11 al 18 de febrero próximo, instalándose ahí mismo una interesante exposición.

Hasta el momento figuran en los programas:

Música: Villa-Lobos, Guiomar Novais, Paulida d'Ambrósio, Ernani Braga, Alfredo Gomes, Frutuoso y Lucília Villa-Lobos.

Literatura: Guilherme de Almeida, Ronald de Carvalho, Alvaro Moreyra, Elísio de Carvalho, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Renato de Almeida, Luís Aranha, Mário de Andrade, Ribeiro Couto, Agenor Barbosa, Deabreu, Rodrigues de Almeida, Afonso Schmidt, Sérgio Milliet y Motta Filho.

Escultura: Vítor Brecheret, Hildegardo Leao Veloso y Haarberg.

Pintura: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Ferrignac, Zina Aita, Martins Ribeiro, Oswald Goeldi, Regina Graz, John Graz, Castelo.

Arquitectura: Antonio Moya y Georg Przyrembel.

La parte literaria y musical será dividida en tres espectáculos, contando con el concurso de Graça Aranha, quien dictará una conferencia inaugurando la Semana de Arte Moderno. La parte musical, además de presentar en São Paulo al compositor brasileño Villa-Lobos, quien llega de Rio con su quinteto, cuenta con el apoyo del ilustre Guiomar Novais".

Leyendo esa noticia reí para mis adentros: la flor y nata de la mayor derecha conservadora de la sociedad paulista apadrinaba una manifestación literaria dirigida a combatirla. Lo único que no tocábamos era la estabilidad económica de esos señores. Pero poco tiempo después la economía de ese grupo comenzaría a ser perturbada a partir de ese año 1922, con el Dr. Epitacio Pessoa en el Gobierno, personaje vanidoso y autoritario que fustigó los intereses de grupo, puso a los periódicos de oposición en lucha, fomentando la revuelta militar que explotó con el episodio de

los 18 en el Fuerte de Copacabana. Y si Paulo Prado fue el factor de éxito en la Semana de Arte Moderno, su padre, el consejero Antonio Prado, fue la figura máxima que impulsó el Partido Democrático y ambos, bajo la influencia de Graça Aranha, ayudaron en el exilio a los futuros tenientes de 1930.

Yo, que en aquel momento era un anarquista sin ideología, que ya vislumbraba el socialismo y que me revolvía contra el dominio de una nueva embestida burguesa incapaz de constituir todavía el imperialismo torrencial de un Estado fuerte o de los grandes consorcios internacionales, no me adaptaba más a ese carnaval modernista. Lo rechazaba de modo distinto a Ronald de Carvalho, quien, en mitad de la fiesta, echó a correr ante la gritería y la improvisación de ciertas manifestaciones que herían su sensibilidad de esteta puro y el buen comportamiento literario, que fueron, al fin y al cabo, las características más sobresalientes de su personalidad. Sentía que todo aquello iba hasta el paroxismo del diletantismo. No fue exactamente eso, pero lo cierto es que al movimiento de la Semana se sumó, fuera del Brasil, una lamentable floración artístico-literaria. Solamente cuando surgió, con los novelistas del Nordeste, una cierta conciencia de la tragedia del hombre brasileño, fue cuando el antiacademismo alcanzó un poderosa estructura.

Oswald de Andrade y Menotti del Picchia sostuvieron siempre que todo lo que surgió en el Brasil artístico y literario a partir de 1922 provino de la Semana: fue una exageración, como también lo fue la desilusión completa de Mário de Andrade respecto a la Semana. Esta constituyó, en la forma, un fenómeno original y tuvo gran importancia por su aspecto propagandístico, pero lo que le faltó fue contenido humano, unidad de percepción del instante histórico que vivíamos. Todos éramos unos atropellados, nos mixtificábamos a nosotros mismos y a todo el mundo en una inútil orgía de destrucción. Después maduramos y no como la *fruta madura demais* de los versos de Mário de Andrade, comprendimos que la Semana fue una gran fiesta de la inteligencia y que nuestra gratuita fuerza juvenil podría haber tenido otro sentido.

Mi anecdotario de la Semana de Arte Moderno es lo que me encanta cuando recuerdo aquellos días de febrero de 1922.

Un día se produjo un terremoto (sí, hubo efectivamente un terremoto en febrero de 1922 en São Paulo), allá por las dos de la madrugada. Vicente Rao me llevó a mi hotel después que habíamos pasado la noche bebiendo y tan pronto como me acosté sentí desplazarse la cama. En seguida los gritos de los huéspedes y corridas en los pasillos. Me vestí rápidamente y cuando llegué en medio de la confusión enorme a la puerta de calle, un italiano gritaba gloriosamente:

—Sé lo que es. ¡Es un terremoto! ¡Ese fue el primer aviso!

No sé por qué salí corriendo hacia el hotel de Graça Aranha y cuando lo encontré exclamaba radiante:

—¡Es el Cosmos! ¡El Cosmos!

Elísio de Carvalho, que puntualizaba a todo el mundo que él no era sino un visitante más de la Semana, apareció en un almuerzo en casa de Paulo Prado vestido con una indumentaria impecable: monóculo, plastrón, bastón, cigarro, un clavel en el ojal.

—No le falta nada para ser elegante... murmuró al oído Paulo Prado.

Fue en dicho almuerzo donde Leopoldo de Freitas (pintoresca figura de aquella época) oyendo hablar tanto de Marinetti, preguntó a la Sra. de Paulo Prado, apellidada también Marinetti, si ella y el poeta italiano eran parientes.

Villa-Lobos, en los ensayos de su quinteto, irritaba a todos los músicos y prolongaba hasta tal punto los ensayos que Nascimento Filho, el cantor estalló en un arranque de rabia:

—Señor Villa, esa gente que nos va a oír no entiende absolutamente nada de música: cuanto más desafinado suena, es más moderno para ellos. ¡Sólo conseguiremos la gritería estúpida o el aplauso inconsecuente!

—Señor Nascimento, ¿esa es tu conciencia profesional? —replicó Villa-Lobos.

—¡Oh Villa! Me la olvidé en Rio...

La confusión era general. René Thiollier no sabía por qué admirar todo aquello que Paulo Prado le recomendaba. Una noche, en el Bar del Municipal, abrió su corazón conmigo:

—Dígame, ¿usteu es sincero con esos mamarrachos?

—¡Sincerísimo! Todos somos sinceros —respondí respetuosamente.

—¿Hasta Oswald de Andrade?

—¡Sí!

Y René Thiollier, el elegante René Thiollier, soltó un sabroso y muy parisiense:

—*¡Merde alors!*

La Semana terminó melancólicamente para mí. La pintura es un arte que necesita soledad. La elocuencia del arte plástico radica en la serenidad, donde la agitación no va más allá del ritmo que impuso la imaginación. Esta no admite otro movimiento. El silencio es inmutable y siempre implica una llamada a la meditación en las artes plásticas, a diferencia de la música, donde el silencio es un valor variable cuyas resonancias aumentan o se diluyen. El silencio de los cuadros o las esculturas es mayor que el de la naturaleza vegetal o mineral... Y tales valores de las artes plásticas eliminan la condición festiva y espectacular de una reunión mundana. Sólo aquellos que se entregan al arribismo de un arte decorativo se sienten inclinados a participar de esa mundanidad.

El placer profundo del artista plástico parte de sentirse el mejor admirador de su obra en el aislamiento y en el silencio de su taller.

La fiesta de la Semana de Arte Moderno, una vez acabada la embriaguez de los días de actividad, me recolocó delante de la vida en la misma postura que Chaplin al final de sus películas... ¿Había que ir más allá? (...).

E. di Cavalcanti: *Viagem da Minha Vita.* I "O testamento da Alvorada". Editora Civilização Brasileira S.A., 1955. Rio de Janeiro.

DI CAVALCANTI

Mário de Andrade

Di Cavalcanti resolvió hacer una nueva exposición de sus obras en São Paulo. Y esa exposición, según anuncian los periódicos, se inaugurará mañana. Vamos a celebrarla, porque hace nada menos que once años que el decorador del Teatro João Caetano, de Rio de Janeiro, no nos ofrece una presentación colectiva de sus obras.

He seguido la evolución de Di Cavalcanti casi desde sus comienzos. Por lo menos, desde aquella fase muy temprana en que ese hombre, curiosamente medio paulista, medio pernambucano, medio carioca, como legítimo brasileño que es, hacía un simbolismo lánguido, bastante importado, donde unas mujeres muy inciertas, muy misteriosas, en una semivirginidad afectada de asombros se delineaban apenas en la neblina del pastel. Esa fue una época de deliciosa artificialidad en nuestro arte paulista. Guilherme de Almeida afirmaba el talento cantando a aguas secretas, ajenjo, pervincas y la caída otoñal del follaje de los árboles. Una broma de un amigo, muy en boga entonces, ya demostraba bien a conciencia la artificialidad con que nos deleitábamos, haciendo que la Prefectura del Dr. Washington Luís mantuviera un centenar de empleados para pintar de amarillo las hojas de nuestros plátanos y esparcirlas por las calles para que el futuro poeta de *Raça,* coronado de flores, y ahogado en ajenjo, cantase tristemente al otoño. Di Cavalcanti, lo mismo que los otros cuerpos medio borrosos de sus pinturas, era uno de los protagonistas de estas escenas. El mismo cuenta que, en una dedicatoria, yo lo llamé "menestral de tonos velados", apelativo que, fijándose bien, no está muy equivocado, pero que me da mucha vergüenza. Parece tonto. Una de las mayores verdades de esta vida es que no hay cosa de la que uno se arrepienta más, pasando el tiempo, que de las dedicatorias dejadas por ahí. Dedicatorias y frases de álbum, son quizás las mayores fuentes de ridículo de la humanidad. Jóvenes, nunca califiquen a nadie, ni de genio,

ni de nada. Se abre la puerta, y también un día ustedes se sorprenderán llamando a alguien "menestral de tonos velados".

Di Cavalcanti usaba entonces de preferencia el suavísimo pastel, en místicas fugas de la realidad. Pero en esa invención de un irreal mundo femenino, ya permanecía en él ese sentido de observación crítica de nuestro mundo, aquella fidelidad a lo real que sería el carácter más permanente de su arte, y su mejor significación en nuestro arte moderno. Y fue también lo que le dio el inesperado objetivo adquirido en la etapa de sus pinturas y dibujos de orden pragmático.

De hecho: Di Cavalcanti pretendía crear mujeres angelicales entonces en boga, nacidas de las criaturas extravagantes (para nosotros, latinos), que asombraban en los libros de Maeterlinck, de Ibsen y Dostoievski. Pero Di Cavalcanti maltrataba a sus mujeres. También pasaría por la experiencia de los dibujantes franceses y belgas, las bailarinas de Degas y las cantantes de Toulouse-Lautrec. Nada intencionalmente, en sus pasteles de entonces, en mitad de los tonos velados con que tarareaba su cancioncita artificial, valoraba ya ciertos caracteres depreciativos del cuerpo femenino, denunciaba en sus tipos una psicología más propiamente vulgar que extravagante, con una admirable acuidad crítica del dibujo.

También esa fidelidad al mundo objetivo, a ese amor por expresar la vida humana por medio de algunos de sus aspectos detestables, salvaron a Di Cavalcanti de perder el tiempo y extraviarse durante las investigaciones del modernismo. Las teorías cubistas, puristas, futuristas, pasaron por encima de él sin desorientarlo.

Di Cavalcanti supo aprovechar de ellas lo que podía enriquecer la técnica, y la facultad de expresar su visión ácida del mundo se enriqueció hábilmente, sin perder tiempo. Nacionalizó sus conocimientos, al mismo tiempo que el Modernismo lo hacía cambiar de hora y de estación. Abandonó los tonos velados de otoño y crepúsculo, para servirse de todas las vibraciones luminosas de la brillante y posible primavera. Principalmente con su admirable serie de mulatas, de quienes supo revelar el rosado recóndito, Di Cavalcanti conquistó una posición única en nuestra pintura contemporánea. En nuestra pintura brasileña. Sin atenerse a ninguna tesis nacionalista, siempre es el más exacto pintor de las cosas nacionales. No confundió el Brasil con el paisaje, y en vez de Pan de Azúcar nos dio sambas, en cambio de cocoteros, mulatas, negros y carnavales. Analista del Rio de Janeiro nocturno, satirizador odioso y pragmático de nuestras taras sociales, amoroso glosador de nuestras fiestas, "mulatista" mayor de la pintura, tal es el Di Cavalcanti que ahora, más permanente y completo después de once años, va a mostrarnos de nuevo lo que es.

(*Diário Nacional,* 8 de mayo de 1932).

BRECHERET

Paulo Prado

DENTRO DE poco tiempo —tal vez bien poco— lo que se llamó en febrero de 1922, en São Paulo, la Semana de Arte Moderno, marcará una fecha memorable en el desarrollo literario y artístico del Brasil.

Ese intento, ingenuo y atrevido, de reacción contra el Mal Gusto, las Medallas Honoríficas, lo Ya Visto, los Vejestorios, la Caducidad, el Mercantilismo, obtuvo un resultado imprevisto y resonante. Permitió descubrir el odio de los filisteos, introdujo la duda en nuestros espíritus de buena fe, hizo reír a carcajadas a un público triste y pomposo. Tuvo evidentes vacíos y fallas inevitables a una empresa de esa naturaleza, llevada a cabo en un medio tímido y en una ciudad provinciana, pese al concurso del gran contingente que nos envió Rio. Pero resonó en ella, clara y vibrante, la nota del talento y la juventud. A ella se debió que se abrieran bien anchas las puertas del Municipal, para dejar entrar una ráfaga de aire puro que limpió el palco y los corredores del teatro, todavía impregnados del olor rancio dejado por las óperas de la Compañía Mocchi y del sospechoso *Coty* de Mr. Brulé. Y, por primera vez São Paulo se interesó, con pasión, por un problema de arte: por primera vez en medio de nuestra industrialización, las conversaciones se libraron del run-run de las preocupaciones materiales y de la maledicencia, para entrar en el terreno de las ideas generales. La propia indignación de los adversarios, prolongándose durante meses y meses, fue un elemento animador, siendo una de las pruebas de existencia de fuerzas latentes de reacción en nuestro organismo social. Quien odia tanto, no está lejos del amor...

Entre tanto, ¡qué extraño caso el de ese público joven, inteligente y apegado como un viejo al extinto pasado! La explicación tal vez sea de orden más general e indique una falla o un vicio en la propia vida intelectual del país entero.

El Brasil, de hecho, y por razones que merecen un estudio más profundo, siempre se nos aparece con un retraso de cincuenta a treinta años

en todos los asuntos referentes al arte y a la literatura. Apenas las nuevas fórmulas, gastadas y agotadas, desaparecen, o se refugian en los museos y bibliotecas de la vieja Europa, surgen envejecidas o fuera de moda en nuestros centros intelectuales.

Todo el romanticismo descabellado de la generación de Castro Alves —de influencia tan perniciosa en la formación del espíritu brasileño—, desconoció el *frisson nouveau* de la poesía baudeleriana: el simbolismo de Verlaine y Mallarmé, el neo-romanticismo de Rimbaud (de donde parte todo el movimiento poético moderno) no dejaron casi vestigio alguno en la literatura nacional.

Nuestros poetas se cristalizaron en una curiosa mezcla de romanticismo y parnasianismo, que produjo, es cierto, un grupo de primer orden como el de Raymundo Correa, Alberto de Oliveira e Bilbac, pero que ya desentona en la evolución moderna, como desentonaba, en el período romántico, una tragedia clásica o una oda de Anacreonte.

En la novela, sólo treinta años después de la publicación de *Madame Bovary* aparecen entre nosotros los primeros ensayos de naturalismo y en toda la literatura brasileña de la primera mitad del siglo XIX no se citan ni una vez los nombres de Stendhal, Balzac y Flaubert, que son los grandes maestros latinos y las fuentes inagotables del género.

Es inútil hablar en pintura, en escultura o en música. Ahí nuestro atraso fue secular y nuestra indigencia insondable. Nos quedamos en las óperas de Carlos Gomes, de un italianismo de organillo, que ignoró totalmente la inspiración social y folklórica de nuestra etnografía, o en las estatuas de Bernardelli, que formó parte, hace más de treinta años, de una oligarquía artística tan deprimente y vergonzosa, para un país libre, como los tiranuelos de la política. En la pintura los esfuerzos de Vitor Meireles y Pedro Américo, dos grandes artistas explorando un género bien llamado histórico: basta una visita al "Salón" anual de Rio para hacerse una idea de nuestra pobreza artística. Sólo ahora algunos artistas descubrirían el impresionismo de Monet, Bonnard y Vuillard, como las más recientes expresiones de belleza, cuando éstas habían sido ya consagradas oficialmente por los museos más conservadores de los países europeos.

La Semana de Arte permitió la revelación, en el desierto de nuestro mundo lunar, de que una nueva modalidad de pensamiento surgiría como un gran Renacimiento moderno. Con ella apareció entre nosotros el sentimiento de inquietud e independencia que es característico de una nueva fisonomía del espíritu humano. El mundo ya está cansado de las fórmulas del pasado: en todas partes, en todos los terrenos —en la estética de la calle, en los carteles, en la propaganda, en los periódicos ilustrados, en los grabados, en los muebles, en la moda— se quiebran con una alegría juvenil e iconoclasta los antiguos moldes y desaparecen las reglas antiguas, pesadas como grilletes. Política, Arte, Literatura, Ciencia, Filosofía —todo el esfuerzo humano—, sufre de esa transformación radical de los

ideales, donde se ejerce, de manera tan luminosa, la sensibilidad libre e individual de los hombres de hoy día. Nunca, desde la Edad Media, se contempló una manifestación colectiva tan espléndida. Un viento viril de revuelta y renovación sacudió y barrió el viejo esqueleto de las civilizaciones clásicas. La regla será —dice Maurice Raynal— abusar de la libertad, aun cuando sea para equivocarse... Todavía sigue siendo el mejor medio para alcanzar el propósito deseado.

Ahí todavía viven y dominan, como sombras extrañas en medio del esplendor de nuestra tierra, los personajes anacrónicos que son el poeta parnasiano, el escritor naturalista, el pintor anecdótico, el músico de ópera, y el político —estilo *liberal do Porto*— acreditando las leyes de la vieja Economía Política.

La Semana de Arte fue la primera protesta colectiva que se levantó en el Brasil contra esos fantoches del pasado. Gracias a sus ataques irreverentes —de una deliciosa exageración—, a la virulencia de sus invectivas, mucho libro de versos de rima rica y pobre idea dejó de publicarse: mucho cuadro se desplazó hacia estólidos amantes del arte de playas más remotas y mucha caducidad sarnosa se dio vuelta, amedrentada, hacia el silencio y el incienso de las capillitas. De este modo el grupo de Arte Moderno inició la obra de saneamiento intelectual que precisábamos tanto.

En esa manifestación de juventud e independencia, de talento y audacia, nadie mostró más probidad artística, más llama sagrada, más maestría en la técnica, que el escultor paulista Vitor Brecheret. Sus trabajos expuestos en el vestíbulo del teatro de São Paulo ya tenían la serenidad definitiva de obra de museo e imponían respeto y admiración, inclusive a los indiferentes o a los hostiles.

El soberbio monumento a los *Bandeirantes,* la masa imponente de su *Gênio,* creador y obediente como una fuerza de la Naturaleza domada, la gracia alada y sinuosa de las *Dançarinas,* la blancura de la magnífica cabeza del *Núbio,* constituían un conjunto digno de las mejores exhibiciones del artista: Brecheret en la escultura fue el triunfador del *Salon d'Automme* de este año. La gloria y la fama, indiscretas y temerosas como las mujeres, lo descubrieron de pronto en la noble pobreza de su taller de obrero perdido en esta inmensa ciudad, implacable y justiciera. Para librarlo del anonimato del artista extranjero y desconocido bastará el "Salón" de este fin de año.

La obra expuesta representa un grupo de cuatro figuras de mujeres llorando con la *Mater Dolorosa* sobre el cuerpo inanimado de Cristo. El tema y la distribución de figuras fueron impuestos por los organizadores del Salón. Vencedor en un concurso preliminar donde figuraron 60 escultores parisienses, Brecheret debió limitar la ejecución de su obra a un espacio de 60 centímetros de ancho y cuatro metros de extensión. Los críticos destacaron ese *tour de force,* y Thiébaut-Sisson, del *Temps* lo comparó al proceso decorativo de los artistas de la Edad Media que

tan armoniosamente sabían subordinar sus esculturas al conjunto arquitectónico que las rodeaba.

Brecheret, sin embargo, no imita ni copia a los maestros del pasado: es moderno tanto en la concepción como en la ejecución. El escultor no pertenece ni a escuela ni a "ismo" y de su imaginación creadora brotan espontánea e ingenuamente las formas plásticas de su sueño. La serenidad hierática de los personajes, la gracia discreta de las figuras, de una frescura de "primitivo", la poesía de las manos aplanadas, compasivas y piadosas, la curva perfecta, desde la primera de las mujeres hasta los pies largos y finos que terminan el grupo dan a la obra de nuestro escultor un encanto y un sentimiento que encantaron a la crítica parisiense y al público del "Salón".

Al ver tanta admiración y curiosidad en torno a esa obra de arte —más que en la propaganda estipulada, en la publicidad de las agencias telegráficas, en los banquetes oficiales y en las embajadas, más o menos doradas— se tiene la visión de que un pueblo vivo y joven surge del otro lado del Atlántico. Es la mejor y más inteligente información acerca de lo que será el moderno Brasil.

En este momento hay en París otros artistas y escritores brasileños —del más alto valor— empeñados en la patriótica campaña de rehabilitación de un país, conocido en general únicamente como la tierra pintoresca del Pan de Azúcar y del café. Todavía ellos viven en esa penumbra donde se preparan los dominadores futuros de la ciudad incomparable: surgirán repentinamente, como Brecheret, en una ola de popularidad, o por medio del lento trabajo de los perseverantes e iluminados que ignoran la impaciencia. ¿Qué apoyo les da la patria extensa e indiferente? ¿Viviremos siempre, en materia de arte y literatura, en esa etapa colonial en que el extranjero advenedizo nos domina y explora, tal como el primitivo conquistador seducía a los pobladores indígenas con sus collares de pacotilla?

La primera obra de Brecheret no se debe quedar exiliada en Europa: tiene que haber en el Brasil, al lado de las obras de lencería de italianos, franceses y españoles de exportación, un lugar de honor para el trabajo de un patricio. São Paulo, por su historia y por sus tradiciones, ya no es simplemente un terreno, un almacén o una fábrica: a los pueblos como a los individuos, el pesado fardo de la riqueza impone, en los países cultos, deberes y obligaciones. Los más repulsivos nuevos ricos de Chicago o Buenos Aires dedican en sus presupuestos rubros siempre mayores para los gastos de carácter intelectual o artístico: así se establece una armonía entre los progresos materiales y lo que Renán llamaba el culto del Ideal.

El gobierno de São Paulo subvenciona modestamente la estadía de Brecheret en Europa, como si fuera un tenor o una joven pianista protegidos de la política. Es necesario reforzar esta loable acción adqui-

riendo para nuestra Pinacoteca, o para nuestra Catedral, la *Mater Dolorosa* del escultor paulista.

Se les perdonarán muchas cosas a nuestros dirigentes si tienen ese gesto inteligente.

París, diciembre.

Revista do Brasil, "Resenha do Mes", Nº 98, São Paulo, febrero 1924, pp. 179-182.

VITOR BRECHERET

Mário de Andrade

Sobre la exposición de Vitor Brecheret, realizada con gran éxito en São Paulo a su regreso de Europa, en la plaza Ramos de Azevedo 6, escribió Mário de Andrade:

No sé bien cómo saludar el regreso a la patria de un gran artista internacionalmente conocido como Vitor Brecheret, porque justamente esos términos que deberían ser tan honrosos, "gran artista", están completamente descalificados y sin valor alguno. "Gran Artista" es la expresión que ya recibieron todos los artistas y que yo mismo he publicado, llevado por un entusiasmo de momento o por el interés pragmático de que fructifiquen las ideas útiles.

En cuanto al internacionalismo de Vitor Brecheret, que lo presenta disputado por los compradores yanquis y expuesto en París, en Cuba y otras latitudes, empiezo por creer que proviene justamente de la realidad más superficial y del concepto más peligroso de sus obras. Cuando los verdaderos cubistas, no abstractos, como Picasso o Braque, disociaban las partes de los objetos para volver a reunirlas en síntesis artísticas desvinculadas de todo, es verdad que estéticamente conseguían ese aislamiento de la obra de arte porque como la naturaleza no tenía nada semejante a dichas síntesis, el espectador carecía de puntos de referencia fuera del cuadro. No obstante, como la representación objetiva continuaba (recordemos ciertos músicos de Picasso, toda la obra de La Fresnaye y Juan Gris, el fútbol de André Lothe, las composiciones antropomórficas de Léger y Lipchitz), la síntesis artística se deterioró: los dibujos y formas de objetos y seres que seguían reconociéndose en la obra, le daban al público la sensación de análisis exuberante y detallado. Después, el cubismo y sus epígonos se volvieron moda y fueron utilizados por las industrias mecánicas. Basta ver las nuevas decoraciones del Cine Coliseo para comprender las aberraciones a que eso condujo. Como la gente oye repicar y no sabe dónde es la procesión, los fabricantes de modelos para

porcelana, terra-cotas, etc., imaginaron que la "estilización" (¡palabra maldita!) era la imagen de la nueva época: se pusieron a hacer "bibelots" llenos de ángulos y grandes curvas vacías. Ese camelo, hoy facilísimo... es universalmente conocido.

Por su parte, Brecheret, en búsqueda de la luz que ha sido la marca dominante de su evolución, extendiendo cada vez más las superficies expuestas a la luz en sus obras, tiende a veces a una síntesis demasiado simplista y, en algunos casos, positivamente ineficaz. Siento decirlo, pero por ejemplo la *Fuga do Egito* (número 2 de la exposición actual, plaza Ramos de Azevedo 6), es una síntesis que, pese a su luminosidad, me resulta fría, "estilizada", por muchas razones pueril. Es una obra de arte muy fácil de confundir con ciertos adornos artísticos que pueden adquirirse en las casas de regalos *chics*. La sensación de cosa "standard" es incuestionable. En *Bachante* (Nº 5), ocurre lo mismo. Y también en *Esforço* (Nº 4) donde se advierte un defecto gravísimo de realización. Esa obra sólo podría tener algún interés tallada en granito, con diez metros de altura y cien de ancho. En las proporciones con que se presenta, siempre dará la sensación de maqueta.

Todas las orientaciones estéticas tienen sus riesgos. Muchos escultores germánicos actuales, impresionados con la ya famosa Virgen de Bourdelle, y cierta orientación goticista o popular expresada por Barlach, caerán en el puro plagio o en el *pastiche* del gótico. De los muchos que, como Despiau, Lembruch, Celso Antonio, quieren realizar el cuerpo humano "de adentro para afuera", dotando la obra de arte de una construcción interior, la inmensa mayoría derivó hacia un academicismo despreciable, imitador y prolijo copista de la naturaleza. Brecheret no escapó a la ley y la concepción estética que proclamó tanto algunas veces, se enquistó ruinosamente, para convertirse en el peligro de confundir obra de arte y objeto de arte.

Fuera de ese problema que descalifica las tres esculturas mencionadas, esta exposición de Vitor Brecheret es quizás la más armoniosa de las que ha llevado a cabo en São Paulo. Todas las demás obras son muy buenas y es irrefutable que, dentro de sus concepciones estéticas, el escultor alcanza una inimitable perfección técnica. Se observa, por ejemplo, el admirable virtuosismo con que imprimió una especie de vibración a las superficies de los modelos que, vaciados en bronce, darían la *Mulher* y *Guitarra* Nº 12 y 13. Esas dos obras son tal vez las más alejadas de la naturaleza (excepción hecha de *Esforço*) que presenta actualmente Brecheret: es sin embargo la materia, el bronce, lo que reviste un aspecto nuevo, adquiriendo una vida, una casi humanidad de excitante valor.

Otro punto digno de observar y admirar es la luminosidad alcanzada por el gran artista. En la evolución de Vitor Brecheret se advierten dos etapas características: la etapa de sombra y la etapa de luz. La primera llega hasta su viaje a Europa como becario del Estado. Es el tiempo de

las musculaturas resaltadas, con las sombras marcando pliegues entre fugitivos cordones de luz, como en la *Cabeça* (Colección Paulo Prado): es el tiempo de las cabezas inclinadas que, además de mirar hacia abajo, de modo que el rostro queda completamente en sombra, fueron pensadas por el artista con la boca abierta de par en par, creando un óvalo de sombra justo en el medio de la escultura: es, finalmente, el tiempo de los gestos retorcidos, de las composiciones detalladas y complejas, que en el *Monumento das Bandeiras* y en la *Eva* de Anhangabaú, valoriza las sombras siempre por encima de la luz. Fue con el viaje a París con lo que Brecheret aprendió a gustar más de la luz que de la sombra. Tal cosa se percibió claramente en la última exposición que hizo aquí. Aparte de la simplificación general de los volúmenes, la propia disposición de ellos delataba una aspiración a la luminosidad. La técnica de pulir el material empleado, el empleo sistemático de las formas cilíndricas, la disposición piramidal de las masas con el fin de aprovechar mejor la luz procedente de arriba, todo eso demostraba esa aspiración a la luminosidad que animaba al escultor. Y culminaba en la impresionante *Pietá* (actualmente tumba de Ignacio Penteado, en la Consolación) donde la luz arrasa la lámina de granito, reduciendo la sombra casi a meras líneas. Esa aspiración a la luz hizo que Brecheret prefiriera las figuras acostadas, manía actual de los escultores alemanes. Y por la manera especial como las reclinaba, el escultor brasileño ha producido los vientres más luminosos de toda la escultura.

Esto se puede notar perfectamente en la gran figura de la fuente, ahora en los jardines de la residencia Antônio Prado, en Higienópolis. Pero se notará aún más en *Repouso* (Nº 3) de la presente exposición, obra magnífica en la que apenas un resquicio de estilización, pienso que defectuosa, produjo unos pliegues duros que, partiendo de los senos, se pierden debajo de los brazos. Es una lástima. En compensación, el rostro es de una portentosa belleza, tal vez la construcción ideal más perfecta que haya concebido Brecheret.

La evolución de Brecheret a ese respecto es la misma que la de la cinematografía. Ya pasó la época en que los bíceps brillantes entusiasmaban a unos y otros. Guilherme de Almeida me contó que actualmente las estrellas no podían practicar mucho deporte, excepto la natación. Porque únicamente la natación, generalizando la musculatura, deja los cuerpos lisos y sin cortes. Es evidente la preocupación luminosa que se nota en esto.

Siguiendo con el tema de la luz, cabe mencionar la *Mãe* (Nº 7), trabajo primoroso, de una alegría luminosa, infrecuente dentro de la obra del artista, y con una curva tan luminosa del cuerpo que la luz no sabe qué hacer, si recostarse encantada a lo largo de la piedra o si saltarnos a los ojos: es admirable.

Se me acabó el espacio y debería seguir hablando sobre este gran artista nuestro. Notar, por ejemplo, ciertos felices logros de planos, como en *Mulher e Guitarra* (Nº 13): la perfección del modelo de la *Banhista* (Nº 16), el desarrollo de la búsqueda del rostro humano ideal... Principalmente esto es curiosísimo en el artista, que siempre mandó al diablo el tipo ario y buscó la satisfacción de sus tendencias en las razas amarillas. Pero parece que todavía no halló lo que buscaba, porque vive modificando el modelo y demostrando así lo insatisfactorio de sus búsquedas. Creo que no estaría mal una breve incursión por los tipos malayos. Es posible que, trabajándolos, consiguiera la síntesis que busca mediante *Eva, Cristo,* la *Carregadora de Perfume,* el *Adolescente* (bonito perfil), la deliciosa *Banhista* (Nº 16).

Vitor Brecheret no cambió respecto a la última exposición. Pero hizo algo mejor: creció. Sus tendencias estéticas están cada vez más marcadas, certeras en la búsqueda de ideal, perfeccionadas respecto a la realización técnica. Semejante firmeza cuando, como la de Brecheret, es generosa para regalarnos belleza, nos consuela, en parte, de nuestras dudas...

"Movimiento Brasileiro": Repertorio, febrero 1930, pp. 29-31, Transcrito de: *Diário Nacional,* São Paulo, 24 de enero de 1930. Texto Firmado: M. de A.

PINTURA PAU-BRASIL Y ANTROPOFAGIA

Tarsila do Amaral

Con ocasión de la visita de Blaise Cendrars a nuestro país, yo, sin premeditación, sin propósito de hacer escuela, realicé, en 1924, la pintura que llamaron *pau-brasil.*

Impregnada de cubismo, teórica y prácticamente: aceptando sólo a Léger, Gleizes, Lhote, mis maestros en París: después de diversas entrevistas acerca del movimiento cubista, otorgadas a varios periódicos brasileños, sentí, recién llegada de Europa, un deslumbramiento ante la decoración popular de las casas de S. Joao-del-Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas dos Campos, Sabará, Ouro-Preto, y otras pequeñas ciudades de Minas, llenas de poesía popular. Retorno a la tradición, a la simplicidad.

Ibamos, en grupo, al descubrimiento del Brasil. Olivia Guedes Penteado al frente, con su sensibilidad, su encanto, su prestigio social y su apoyo a los artistas modernos. Blaise Cendrars, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Goffredo da Silva Telles, René Thiollier, Oswald de Andrade Filho, todavía niño, y yo.

Las decoraciones murales de un modesto corredor de hotel, el techo de las salas, hecho de tacuaras coloridas y trenzadas, las pinturas de las iglesias, simples y conmovedoras, ejecutadas con amor y devoción por artistas anónimos: el Aleijadinho, sus estatutas y las líneas geniales de su arquitectura religiosa, todo era motivo para nuestras exclamaciones admirativas. Encontré en Minas los colores que adoraba de niña. Después me enseñaron que eran feos, *caipiras.* Seguí a remolque del gusto selecto... Pero después me vengué, colocándolos en mis telas: azul purísimo, rosa violáceo, amarillo vivo, verde cantante, todo en gradaciones más o menos fuertes según el blanco que se mezclara. Sobre todo pintura limpia, sin temor a los cánones convencionales. Libertad y sinceridad, una cierta estilización que adaptaba a la época moderna. Contornos nítidos, dando la perfecta impresión de la distancia que separa un objeto de

otro. De ahí el éxito que obtuve en la Galería Percier, calle La Boétie, en París, cuando hice, en 1926, mi primera exposición. Pasé por un examen previo. El Sr. Level, Director de la Galería, pese a la presentación de Cendrars, no podía comprometerse con una nueva expositora desconocida. Pretextó no tener cupo. Con todo, iría a mi estudio para ver mis trabajos. Cuando le mostré el *Morro da favela:* negros, negritos, animales, ropas secándose al sol, entre colores tropicales (ese cuadro pertenece hoy día a Francisco da Silva Teles) me preguntó: "¿Cuándo quiere exponer?" Había sido aprobada. Figuraría en la nómina del arte de vanguardia de París. Exulté. La crítica parisiense, espontánea (sin que yo gastara un solo centavo, al contrario de lo que murmuran algunos colegas poco benevolentes), la crítica parisiense me fue favorable. En el *vernissage* la coleccionista Mme. Tachard compró *Adoration,* aquel negro trompudo con las manos colocadas en la imagen del Divino, rodeado de flores, azul, rosa, blanco, marco de Pierre Lagrain. La palomita de cera de colores, comprada aquí en un pueblito del interior, que me regalara Cendrars, sirvió de modelo. Los ángeles *caipiras,* con sus alas de colores variadas como banderas de devoción, hoy pertenecientes a Julio Prestes, tuvieron también sus "fans" entre los críticos.

Maurice Raynal dijo: "La Sra. Tarsila trae del Brasil la primicia de una renovación artística, los primeros síntomas de decadencia, en esa gran nación, de las influencias académicas internacionales que hasta ahora habían apagado su personalidad. He aquí escenas autóctonas o de imaginación, puramente brasileñas: paisajes de los alrededores de São Paulo, familias de negros, niños en el santuario y esos ángeles de un misticismo enteramente animal", etc.

André Warnod comentaba: "Azul, verde, rosa, todo crudo, bellos colores como en la fiesta de Navidad y en las imágenes de la Primera Comunión. Agradable a la vista, hecho de exuberante y radiante alegría, de sonriente felicidad", etc.

Los conocidos críticos de arte Christian Zervos, Maximilien Gauthier, Louis Mauxcelles, Serge Romoff, G. de Pawlovski, Raymond Cogniat, hablaron con simpatía sobre la pintura *pau-brasil,* así como Antônio Ferro, Mário de Andrade, Assis Chateaubriand, Plinio Salgado, Antônio de Alcântara Machado, Menotti del Picchia, Manoel Bandeira, Alvaro Moreira, Renato Almeida, Paulo Silveira, Luís Anibal Falção, Ascenso Ferreira y otros. Tuvo también, naturalmente, sus adversarios.

Cendrars me enviaba en París cartas entusiasmadas: *Vive votre belle peinture* y Paulo Prado dijo todo al afirmar que sentía un pedazo de nuestra tierra viendo, a través de la vidriera de la Galería Percier, una tela más bien *pau-brasil.*

Las críticas transcritas más arriba cumplen una finalidad: documentar y confirmar que ese movimiento tuvo repercusiones dentro de la pintura

brasileña, así como las tuvo, en la literatura, la poesía *pau-brasil* de Oswald de Andrade.

El movimiento antropofágico de 1928 tuvo origen en una tela mía titulada *Abaporú,* antropófago: una solitaria figura monstruosa, pies inmensos, sentada en la planicie verde, el brazo doblado, reposando en una joya, la mano sosteniendo el peso-pluma de la minúscula cabecita. Enfrente, un cacto explotando en una flor absurda. Esa tela fue esbozada el 11 de enero de 1928. Oswald de Andrade y Raul Bopp, el creador del famoso poema *Cobra Norato,* impactados ante el *Abaporú,* lo contemplaron largamente. Imaginativos, sentían que de allí podía surgir un gran movimiento intelectual.

Un paréntesis: algunos años más tarde, Sofia Caversassi Villalva, temperamento de artista, irradiando belleza y sensibilidad, decía que mis telas antropofágicas se parecían a sus sueños. Sólo entonces comprendí que yo misma había realizado imágenes subconscientes, sugeridas por historias que oí cuando niña: la casa oscura, la voz de lo alto que gritaba desde el techo "caigo" y dejaba caer un pie (que me parecía inmenso), "caigo", y caía el otro pie, y después la mano, la otra mano, finalmente el cuerpo entero, para terror de los niños.

El movimiento antropofágico tuvo su etapa pre-antropofágica, antes de la pintura *pau-brasil,* en 1923, cuando ejecuté en París un cuadro bastante discutido, *A Negra,* figura sentada con dos robustas piernas cruzadas, una arroba de seno pesando sobre el brazo, labios enormes, pendientes, cabeza proporcionalmente pequeña. *A Negra* preanunciaba el antropofagismo. El dibujo de esa figura sirvió para la carátula de los poemas de *Le Formose* que Blaise Cendrars escribió sobre el viaje al Brasil, en 1924.

Como decía, el *Abaporú* impresionó profundamente. Sugería un ser fatalista, encadenado a la tierra con sus enormes y pesados pies. Un símbolo. Se formaría un movimiento en torno a él. Ahí se concentraba el Brasil, el "infierno verde". Se fundó el club de Antropofagia, con una revista bajo la dirección de Antônio de Alcântara Machado y Raul Bopp. Oswald de Andrade lanzó su manifiesto, y siguieron rápidamente las adhesiones. El 14 de febrero de 1928, mucho antes de aparecer el primer número de la revista, que salió en mayo, Plínio Salgado ya escribía en el *Correio Paulistano*. . . "Tarsila do Amaral, de quien Blaise Cendrars dice que sería capaz de provocar un movimiento literario. . . en Rusia. No. Tarsila es capaz de formar un movimiento literario en el Brasil. . . Traza notables indicaciones de las grandes fuerzas elementales a que estoy haciendo referencia. Principalmente dos de sus telas expresan un pro-

fundo sentido del 'medio cósmico' y de la 'verdad racial'. Las hace sentir porque el artista no pretende sino fijar un pensamiento. Y dicho pensamiento, muchas veces, es una revelación profética".

En la primera etapa (o primera dentición), de la *Revista de Antropofagia* colaboraron, además de los fundadores Oswald de Andrade, Raul Bopp y Antônio de Alcântara Machado, Mário de Andrade, Oswaldo Costa, Augusto Meyer, Abigaor Bastos, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado, Alvaro Moreyra, Jorge Fernandes, Rosario Fusco, Yan de Almeida Prado, Marques Rebêlo, Manoel Bandeira, Brasil Pinheiro Machado, José Americo de Almeida, Rui Cirne Lima, María Clemencia (Buenos Aires), Menotti del Picchia, Abgar Renauel, Murilo Mendes, Nicolás Fusco Sansone (Montevideo), Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, Ascenso Ferreira, Achiles Vivacqua, Mario Graciotti, Ascanio Lopes, Jaime Griz, Luís da Camara Cascudo, Antonio Gomide, Henrique de Rezende, Guihermino Cesar, Alberto Dézon, Peryllo Doliveira, Franklin Nascimento, Azevedo Corrêa Filho, Sebastião Dias A. de Almeida Camargo, A. de Limeira Tejo, Mateus Cavalcante, Josué de Castro, Julio Paternostro, Ubaldino de Senra, Silvestre Machado, L. Souza Costa, Camilo Soares, Charles Lucifer, F. de San Tiago Dantas, Rubens de Moraes, Nelson Tabajara, Walter Benevides, Emilio Poura, João Dornas Filho, Pedro Dantas, Augusto Schmidt.

En Europa el crítico de arte Waldemar Georges, respecto a una exposición de pintura que realizó en 1928, escribió sobre "Tarsila et l'Anthropophagie", comentando el movimiento brasileño de retorno a lo indígena, regalo del suelo, donde "la alegría es la prueba de los nueve", como decía el manifiesto antropofágico.

Krishnamurti mandó de París un saludo, reproducido en facsímil en el número 8 de la revista. Dieron su colaboración varios escritores ilustres. De Max Jacob fue publicado, también en facsímil, en el número 6, el siguiente pensamiento: *A la Revista de Anthropophagia: Les grands hommes sont modestes, c'est la famille qui porte leur orgueil comme des reliques.*

La revista apareció de mayo de 1928 a febrero de 1929.

De marzo a julio de ese mismo año, el único órgano oficial fue una página semanal del *Diário de São Paulo.* En esa "segunda dentición", adhirieron y colaboraron Oswald de Andrade, Osvaldo Costa, Geraldo Ferraz, Jorge de Lima, Julio Paternostro, Benjamin Péret (del grupo surrealista francés), Raul Bopp, Barboza Rodrigues, Clovis de Gusmão, Pagú, Alvaro Moreira, Di Cavalcanti, Mário de Andrade, Galeão Coutinho, Jayme Adour da Camara, Augusto Meyer, José Isaac Peres, Heitor Marçal, Achiles Vivacqua, Nelson Foot, Hermes Lima, Edmundo Lys, Jurandyr Manfredini, Cícero Dias, Felippe de Iliveira, Dante Milano. Osvaldo Goeldi, Bruno de Menezes, Eneida Ernani Vieira, Paulo de Oliveira, Hannibal Machado, Sant'Ana Marques, Campos Ribeiro, Muniz

Barreto, Orlando Moraes, Garcia de Rezende, João Dornas Filho, Ascenso Ferreira, Lymeira Tejo, Dolour, Luiz de Castro, Genuino de Castro, Murilo Mendes y yo.

El movimiento prendió, escandalizó, irritó, entusiasmó, enfureció, creció con adhesiones de norte a sur del Brasil, además de la simpatía de los intelectuales de los países vecinos. Repercutió también en París con las protestas de indignación en torno a mi cuadro *Anthropophagia.* Una tarde Geraldo Ferraz —el carnicero—, corrió alucinado a casa de Osvaldo Costa para comunicar que la revista había sido suspendida por el Director del *Diário de São Paulo,* en vista de la montaña de cartas recibidas de los lectores, reclamando contra esa página disolvente de todos los cánones burgueses. ¡Pobre revista! Con ella murió el movimiento antropofágico. . .

Revista Anual do Salão de Maio (RASM), São Paulo, 1939.

NEO-INDIGENISMO

Tristão de Athayde

Creo que el "yo" no es nada odioso. Por eso voy a hablar un poco de mí.

Escribiendo hace dos años sobre las tendencias más modernas de nuestras letras, incluí al Sr. Oswald de Andrade entre los principales jefes del "primitivismo". Dos o tres días después, respondió que yo estaba equivocado. Que él no era primitivista. Y que, por el contrario, muy pronto se vería que se trataba de algo completamente distinto.

Esperé. Esperé dos años. Ahora recibo el *Manifiesto antropófago,* que se publica en el Nº 1 de la *Revista do Antropofagia,* de los nuevos de São Paulo, dirigida por los señores Alcântara Machado y Raul Bopp, y leo la entrevista que dio a un reportero (*O Jornal,* 18-5-28).

Y veo, con placer, que quien tenía razón era yo. Las ideas del Sr. Oswald de Andrade cambiaron poco en estos dos años. Hasta diría que raramente he visto un hombre tan lógico en sus ideas, dentro de ese pandemonio en que vivimos. El joven "antropófago" es un espíritu peregrinamente lúcido. Su obra, ya abandonado el romanticismo inicial de los *Condenados* (de los que aún falta un volumen), es el desarrollo riguroso de un teorema. Nunca vi un artista hacer tan estrictamente lo que quería, como al autor de los dos manifiestos del primitivismo moderno, *pau-brasil* y *antropófago.* Hasta podría decirse que se ha ocupado más en ver lo que "quiere", que en "hacerlo" realmente. La aplicación del teorema no le interesa.

Pero a mí lo que ahora me importa es verificar que el Sr. Oswald de Andrade de 1928 confirma, palabra por palabra, las afirmaciones mías, replicadas por él en 1926.

Yo decía en este momento: —"Para ellos (los primitivistas), la civilización falló". Ahora dice el Sr. O. de A.: —"Hasta hace poco recibíamos la señal del *dernier cri.* Se cansó el hacedor de civilizaciones. Se agotó. Todo lo que ahora nos puede mandar no pasará de ser la repetición de lo ya enviado".

Yo decía: —"Europa... falló en su cometido". El dice ahora: —"Europa falló, amigo mío, definitivamente. Falló. Ya hace mucho que agonizaba. Desde la Revolución Francesa del 89".

Yo decía: —"Nada tenemos que aprender de ella (Europa), aparte de la confesión de su propia quiebra. Por lo tanto, pensemos en nosotros".

El dice: —"Debíamos asimilar todas las tendencias estéticas de Europa nonatas (?), procesarlas en nuestro subconsciente, y producir cosa nueva, cosas nuestras. Sin embargo, el americano de entonces no hizo eso. Es un error".

Yo decía: —"La obra, tal vez ingrata y dolorosa, pero necesaria, de nuestra generación, dicen ellos, es volver atrás, destruir lo que fue edificado sin cimientos, cortar lo que fue injertado de afuera. Y buscar sin vanidad los elementos espontáneos y primarios de nuestra existencia nacional".

El dice ahora: —"La Antropofagia es el culto a la estética instintiva, de una Tierra Nueva. Es la reducción, a trastos viejos, de los ídolos importados, para la ascensión de los tótems raciales (?). Es la propia tierra de América, el propio limo fecundo, filtrándose y expresándose a través de los temperamentos dependientes de sus artistas".

Podría prolongar la confrontación. Pero no quiero abusar del lector. Fue únicamente para machacar un pedacito...

El nuevo título de primitivismo tampoco es del todo original. Anteriormente, la antropofagia, antes de recibir la consagración literaria de nuestro primitivismo modernista, ya recibió apelativos más pomposos. Esto demuestra que el tal estribillo de la "decadencia de Europa", que hoy anda en todas las bocas, es un lugar común algo precipitado. Y que "no todo" lo que nos manda es una "repetición de lo ya enviado", como querría el poeta de *pau-brasil.* Me explicaré.

La ciencia del siglo XIX, dogmática como era, afirmó haber descubierto definitivamente el origen del hombre. Pero pasó el tiempo, y tal origen continúa aún envuelto en el misterio. Continúa en pleno período de hipótesis. La última de estas hipótesis es la que quiero recordar en dos palabras, para mostrar cómo la vieja Europa, a pesar de su decrepitud, todavía nos manda, de vez en cuando, algunas cosas que por lo menos tienen el mérito de ser originales. Se trata de la concepción de un biologista holandés, L. Bolk, todavía no publicada en volumen, pero que el autor resumió hace poco en una conferencia ante la Sociedad de Anatomía de Friburgo, que causó sensación en los círculos científicos alemanes (L. Bolk, "La 'humanización' del hombre", en *Revista de Occidente,* Dic. 1927-enero 1928).

Comienza por aceptar las ideas fundamentales de Hertwig, contra Haeckel, respecto a que "no hay una fórmula única, general, que pueda explicar el desarrollo de los organismos".

Existe en el organismo humano algo de "específico", que distingue el *bion* humano de todas las formas zoológicas más afines. La forma humana se diferenció en virtud de esa fuerza vital específica: o, tal como dice "lo esencial del *morfón* humano es apenas un síntoma del *bion* humano".

Y estudiando de cerca los caracteres somáticos primarios del hombre, llegó a este resultado absolutamente inédito y hasta paradójico: "Los caracteres que diferencian al hombre del mono no representan ninguna propiedad que haya adquirido a través del tiempo, sino que se presenta en la evolución de los fetos de los monos... Lo que, en el curso de evolución de los monos pasa por una fase de tránsito (embriológico), en el hombre se convierte en fase final de su forma".

. . . .

Y, de ahí en adelante, va extrayendo de su hipótesis todas las consecuencias posibles e imaginables que un buen inventor de sistemas no deja de deducir de sus ideas. Y en la discusión "rigurosamente científica" de tales ideas, lanza una deducción que justificaría la *antropofagia* literaria del Sr. Oswald de Andrade, por más remota que parezca la analogía entre el diletantismo naturista de nuestro *antropófago* del Triángulo y el severo cientismo del biologista de Amsterdam.

—"Los cambios en la alimentación durante la evolución histórica del hombre, el pasaje a omnívoro de un organismo que era hervíboro... es un factor cuya significación merece ser meditada. Vacilo en expresar aquí, aún en forma de pregunta, una idea que se me ocurre siempre que llego a este punto: ¿no es posible que la antropofagia haya desempeñado un papel importante, que haya sido un estímulo para la evolución superior de la humanidad? (sic) ¿No están más retrasadas aquellas razas cuya alimentación se compone exclusivamente de elementos vegetales?" (dirigido al Sr. Bernard Shaw y a los señores vegetarianos).

En la época en que el Sr. Oswald de Andrade era católico, esta invocación a un científico no le importaría gran cosa. Hoy, sin embargo, que está de cuerpo y alma (?) convertido al freudismo, y adora el "totem racial" y otros dioses modernos, pienso que la apología de Bolk respecto a la antropofagia le será de alguna utilidad...

Pero, finalmente, dirá el lector fastidiado, todo esto no es más que ironía.

Francamente no lo creo así. Siempre fui censurado por tomar en serio al Sr. Oswald de Andrade. Sin embargo continúo haciéndolo. Llego hasta a pensar que pocos hombres merecen ser tomados más en serio. Todo su *humour* colosal, todo su sarcasmo, todo su desdén inmenso por la literatura, todo eso es profundamente serio. Y sin sombra de arribismo. Es un caso absolutamente típico que debe ser estudiado realmente como una de las expresiones más "libres" y al propio tiempo, más "esclavas" del mundo moderno.

Comenzando por su alegría. En nuestra más moderna literatura, sólo hay alegría "real" en São Paulo. Despreocupación total, desdén por todo el resto, liberación absoluta del pasado, franca carcajada, todo eso se da únicamente en São Paulo y muy especialmente en el Sr. O. de A. ¿Por qué? Porque sólo São Paulo puede ser realmente alegre, no el Brasil. Sólo São Paulo es feliz. Fuerte. Sin problemas que lo amenacen fundamentalmente. Rico. Viendo cómo todo el Brasil depende de él. Dando cartas en una política dominante. Dando cartas inclusive en el campo contrario, en la política candidata a *dominante* del mañana. Con una raza más fuerte. Un clima más templado. Una tierra más productiva. Más comunicaciones. Más de todo. São Paulo sí que puede reír. Y por São Paulo ríe *pau-brasil,* ríe la *antropofagia.* Mañana se reirá la nueva invención de Seraphim Ponte Grande.

Pero se reirá convencida de su fuerza. Reirá para obligar a los otros a seguir su ejemplo. Reirá en serio.

En todo eso yo no veo sibaritismo alguno, o pura broma, como quiere ver la mayoría. Yo veo un síntoma agudísimo del Brasil moderno. Síntoma, al tiempo, grato y alarmante.

Grato sí, porque finalmente, como ya lo he dicho tantas veces, de todo ese movimiento primitivo deriva una inmensa dosis de beneficios para nuestra literatura. Una aproximación a la tierra. Una supresión de academismos ridículos. Se da un papirotazo a todos los artificios importados o elaborados aquí. Se siente un deseo inmenso de pureza. Un rejuvenecimiento de las fuentes de inspiración. Hay una renovación de la lengua, al contacto con nuestras condiciones de tierra y de gente. Hay, en fin, el más saludable de los realismos.

Pero también hay un aspecto alarmante. Lo digo con el corazón en la mano. Existe un cierto ridículo en tomar en serio a quien todo el mundo considera que está bromeando. Hay un cierto ridículo en hablar con el corazón en la mano a quien habla a su vez de símbolos espirituales, como el delicioso, *tupy or not tupy that is the question,* del "manifiesto" del Sr. Oswald de Andrade.

Pero no puedo hacerlo de otro modo. No me siento bien empleando ironías con quien juzgo considerablemente serio. Leí el manifiesto y la entrevista del Sr. Oswald de Andrade, lo confieso sin pena alguna,

"con angustia". Sé bien que algunos críticos, y no de los más benévolos, ridiculizarán siempre esa preocupación mía por lo moderno más moderno. Nunca me he defendido ni he intentado explicarla. No voy a hacerlo ahora, naturalmente. Pero confieso que continúo dándole mucha mayor importancia a un manifiesto "antropófago" o "teófago", de un loquito como el Sr. Oswald de Andrade, que a veinte oraciones académicas o parrafadas alabatorias a príncipes en prosa y en verso.

Lo que yo veo en esos "manifiestos" es la influencia irremediable de un hombre de espíritu y de inteligencia agudísima sobre toda una juventud. Veo toda una generación plasmada en esas frasesitas demoledoras. Es todo un estado de espíritu nuevo que siento instilarse en las almas plásticas y asimilables que van surgiendo. De ahí mi alegría porque la parte saludable de esas ideas pueda realmente contribuir a aproximar esos muchachos a nuestra realidad nacional y a su propia realidad individual. Pero de ahí mi angustia al percibir que la parte destructora, la parte negativa, la parte satánica de tales ideas, es la que va a producir después su efecto.

Sí. Mientras el Sr. Oswald de Andrade era católico, había oportunidad aún para corregir todo el negativismo que pueden encerrar sus sarcasmos, ayudado por la fidelidad fundamental a la estructura de nuestro pueblo, a su religión que era verdad y vida, para que plasmara o al menos comenzara a plasmar lo poco que quedaba de realmente nuestro, de ingenuo, de puro, de esencial, en nuestra alma.

Ahora, sin embargo, la cosa es distinta. La cosa es considerablemente distinta. El nuevo manifiesto ya no se detiene en la parte literaria. Y ya no es más fiel a las antiguas creencias del autor. En él y en su entrevista, al Sr. O. de A. se muestra claramente adverso a todo lo que fue antes. Sólo habla en Spengler, en Keyserling, en Soffici, en Freud, en todos los descristianizadores del mundo moderno. Y rechaza, de un solo gesto, todo nuestro pasado de la Cruz, para lanzarse furiosamente en el precolombinismo. Y si lo hiciese ingenuamente, como los indigenistas de antes, o como un hijo de la naturaleza, todavía podría comprenderlo, vería sin temor alguno, y hasta con alegría, su retorno a las fuentes.

Pero no. El predice ese evangelio naturista apoyado en textos de etnógrafos, en opiniones de filósofos, en ejemplos europeos. Predica la adoración al "totem racial" porque piensa que Freud es la última palabra en filosofía de la religión. Predica la antropofagia contra Europa, basado en el culto a los "yoguis" del filósofo de Darmstadt. Predica el neoindigenismo invocando al profeta de la decadencia occidental.

En todo esto hay una conversión al cientismo contemporáneo, al más superficial cientismo que está llevando al mundo moderno, no a un retorno a la naturaleza, sino a un inflexible mecanicismo. El modernismo cientista europeo y norteamericano sólo ve en el mundo de hoy, o bien un progreso mecánico salvador, como Marinetti, John dos Passos, los neo-realistas alemanes post-expresionistas; o los rusos y norteamerica-

nos en su mayoría (como Menckel o ese Roy Nash de que hablé hace una semana), o bien el regreso a un instinto animal, como Freud, la vuelta al Asia primitiva, como Spengler, la vuelta a la magia, al yoga, al budismo, como Keyserling. (En cierta decadencia, aun en Alemania de hoy, es preciso advertirlo, después del inmenso éxito de post-guerra, cuando Alemania juraba por Spengler y Keyserling y miraba hacia Oriente a espera de la luz. Hoy la cosa es completamente distinta, y los dos filósofos de 1919 perdieron más en diez años de lo que ganaron con el derrotismo moral de la revolución. Ya no se puede hoy día invocar a Spengler y a Keyserling como dos hombres típicos de la nueva Alemania, tal como se hacía hace diez años. El mundo marcha terriblemente rápido, y es preciso a cada momento rectificar nuestras brújulas).

Lo que hay, por consiguiente, de angustioso, en las entrelíneas del Sr. O. de A. es justamente esa traición (¿por qué no decirlo?) a lo que tenemos justamente de más puro, de más ingenuo, de más instintivo, de más primitivo en nosotros. Es traicionar nuestra infancia verdadera en aras de un academismo al revés, de un academismo de las selvas, tan falso como el academismo de los salones.

Tan artificial e "importado" uno como el otro. Yo había sacado libros de mi biblioteca para documentar esta afirmación. Pero no tengo espacio. Quería citar fragmentos de Waldo Frank, en su *The New America,* y quería citar al mexicano José Vasconcelos en su "indología". Sobre todo a éste. Porque en las páginas de esa apología indianista está el germen de todo fanatismo. Como en las entrelíneas del "totemismo racial" del Sr. O. de A. hay toda una revolución incubada, que terminará en la misma sombría tradición a la raza y al pasado que hoy se presencia en México.

Justamente por sentir lo que hay de verdadero en el retorno a las cosas elementales, lo que hay en el "neo-indigenismo realista" de hoy (en oposición literaria al primer "indigenismo romántico" de Gonçalves Dias y Alencar), es que me indigno contra la imitación cultural y falsificadora, supeditada a los ídolos europeos modernos.

Tenía todavía tanto por decir (fue Bolk quien me atrapó con sus "primates" y su antropofagia precursora. . .). También quería decir cuán admirable me pareció un breve poema del Sr. Mário de Andrade, en ese primer número, donde percibo un sentimiento moderno ya inconsciente, que es realmente una conquista. Quería hablar también de un excelente artículo del Sr. Plínio Salgado sobre el estudio de las lenguas indígenas. Y recomendarle que leyera a los dos hombres que son los modernos renovadores de esos estudios, en mi opinión: Theodor Koch Grünberg, el primero que trató de registrar la fonética real de las lenguas amazónicas que recogió, y Erland Nordenskiöld, quien estudió las migraciones suda-

mericanas basadas en las palabras que los indios emplearon para designar términos importados con los blancos, de objetos anteriormente inexistentes, tales como gallina, caballo, vaca, banana, etc. Sólo refiriéndose a esta última registra cerca de doscientos términos! En ese estudio de Nordenskiöld es donde se toca, realmente, la formidable complejidad del problema. (*Deductions suggested by the geographical distribution of some post-columbian words used by the indians of South America*", Gotemburg, 1922).

TARSILA

Mário de Andrade

En el movimiento moderno de las artes brasileñas una persona que alcanzó una posición excepcional fue la Sra. Amaral de Andrade. Nombre que casi nadie conoce... Es que la ilustre pintora es conocida como Tarsila, nombre con el que firma sus cuadros. Tarsila es uno de los más fuertes temperamentos que revelaran los modernistas en el Brasil. Afecta a las corrientes más en boga de la pintura universal, ella consiguió una solución absolutamente personal que llamó la atención de las cabezas de la pintura moderna parisiense. Proviniendo de una familia tradicional, se sintió muy a gusto en medio de la realidad brasileña. Puede decirse que, dentro de la historia de nuestra pintura, fue la primera en realizar una obra referente a la realidad nacional. Lo que la diferencia de un Almeida Junior, por ejemplo, es que no es la anécdota de sus cuadros lo que trata de temas nacionales. Obras que como el *Grito do Ipiranga* o *Carioca* sólo tienen de brasileño el tema. Técnica, expresión, emoción, plástica, todo conduce a la gente hacia otras tierras allende el océano. En Tarsila, como por otra parte en toda la pintura de verdad, el tema es sólo un elemento más de encantamiento: lo que constituye la esencia de lo brasileño en Tarsila es la propia realidad plástica: cierto "caipirismo" muy bien aprovechado de formas y de color, una sistematización inteligente del mal gusto que llega a ser de un excepcional buen gusto, una sentimentalidad intimista, secreta, llena de molicie y de sabor fuerte.

No sé bien qué pintor o crítico francés observó que ese exotismo era censurable. Sin embargo, nadie censura al "douanier" Rousseau por sus micos y sus florestas africanas. No es únicamente el tema lo que hace exótica una obra, sino los propios valores esenciales de dicha obra como creación artística. Esa observación, que por lo demás no tiene el menor valor crítico, prueba que Tarsila consiguió aquella realización plástica tan íntimamente nacional que los extranjeros perciben su sabor exótico.

Ese me parece el mérito esencial de la pintura de Tarsila. Lo que más se admira en ella, no obstante, es que consiguiendo tal psicología nacional en su técnica, no haya perjudicado ni un poquito la esencia plástica que requiere la pintura para realmente serlo. Eso es extraordinario. En el admirable equilibrio entre realización formal y expresión, prueba perfectamente lo que puede hacer la imaginación creadora al servicio de una cultura inteligente y crítica.

Después de la exposición de París la gran pintora se sintió fatigada. Abandonó los pinceles y se dedicó al *dolce far niente*. Paseó, se divirtió, estudió, pero no volvió a pintar y la inquietud descendió como un crepúsculo oscuro sobre las huestes modernistas de acá. Veinte horas, veintidós horas, veintitrés, media noche, una, dos... Son las cinco de la mañana y el que llega a la Hacienda de Santa Teresa de lo Alto encuentra un comedor recientemente decorado por la pintora. Tarsila ha recomenzado a trabajar y se dispone a presentar una exposición aquí el año próximo. Será muy bueno puesto que, al fin y al cabo, en el Brasil, aparte del pequeño grupo de admiradores que frecuenta el taller de la pintora, los demás sólo conocen reproducciones imperfectísimas de sus cuadros.

En el comedor, la pintora se limitó a retocar las pinturas ingenuas que ya estaban ahí, dándoles un valor plástico. Pero esas naturalezas muertas que anteriormente eran de una prolija vulgaridad, con colores sin interés, se convirtieron ahora en un placer y una delicia para mirar. Bananas, naranjas, piñas jugosas hechas fruta del norte, recién recogidas en el huerto... de la imaginación, no dan ganas de comerlas sino dinamizan muellemente la compañía. El sol está afuera. Llega un fuerte vaho de tierra y de flor. Mejor quedarse aquí a conversar tranquilamente. Uno de los encantos de la molicie en las haciendas, es que de hora en hora se vuelve a la mesa para sentarse a comer. Tal es la atmósfera creada por las bananas, naranjas y piñas que Tarsila ha recogido de su imaginación.

Tarsila. São Paulo, 1929, pp. 20-22. Catálogo de Exposición. Texto fechado el 21 de diciembre de 1927.

CICERO DIAS

Mário de Andrade

No sé si puede interesar a mis lectores saber que el dibujante pernambucano Cícero Dias está en São Paulo, visitándonos. Poco o nada sabe el lector acerca de este artista delicioso. Si viese sus dibujos y sus acuarelas, seguramente el ochenta por ciento de los lectores pensaría: "Es bastante loco". Todavía vivimos convencidos de que todos aquellos que escapan al sentido común son bastante locos. . . Una vez un hombre a quien creían loquito, fue invitado por la familia a dar un paseo por los alrededores de São Paulo. El loco aceptó. De repente llegaron a la puerta de Juquerí y todos fingieron estar interesadísimos en visitar el hospicio, y le preguntaron al loco si quería ir también él. El pobre sonrió amargamente y habló sin alterarse: "Yo sé que ustedes quieren dejarme ahí adentro. Yo me quedo. Pero no sé cual de nosotros es el loco". Y entró para siempre.

Pero Cícero Días no es loco. Solo que prefiere, en cambio de representar mediante el lápiz y el color los fáciles raciocinios de su inteligencia, ubicarse en la mitad de sus más profundos paisajes interiores, lo que lo irrita o le hace bien. Son gritos sin ninguna lógica aparente, de esas que la inteligencia percibe de golpe. Para muchos, lo sé, esos dibujos serán cosas incomprensibles. . . Pero, ¿será inteligente de nuestra parte juzgar mediante una de nuestras facultades una cosa que justamente ha prescindido de esa facultad? Por lo menos de las partes más externas, más simplistas de esa facultad? Si nosotros percibimos el movimiento de los astros gracias a la vista, ¿será por la vista que reconoceremos la rotación del Sol en torno a la Tierra? Los poetas, que siempre fueron más sensibles que inteligentes, continúan hablando de que "el sol se acuesta". . . Frase que nadie dejará de reconocer que, por lo menos, es de una ignorancia supina.

Sin embargo la gente lo acepta porque ya todos estamos acostumbrados a regirnos por esa fuerza a priori de la sensibilidad. Además, lector,

usted también deberá reconocer que tenemos sueños. Y sueños locos. Usted reconocerá que a veces brotan en su cabeza ideas imposibles, insoportables, hasta vergonzosas. Usted tiene que sentir en los momentos de crisis llamados profundos, angustias, dulces sensaciones que ni el roce de un ala de ángel produciría. ¿Tonterías?... ¡No lo son, lector! Son cosas que hoy la psicología reconoce como verdaderas, como legítimas, que influyen directamente en toda la complejidad de la vida. Son cosas inmensas cuyo propio misterio, cuyo encanto, las vuelve aún más profundas. Usted tendrá que reconocer que las tiene. Lo quiera o no lo quiera. Todos tenemos, aunque sea en mayor o menor medida, esas cosas. Los poetas perciben más por su penetración exacerbada. Algunos psiquiatras, inclusive, llegan a considerar como algo patológico esta sensibilidad exacerbada. Pero este es asunto de despecho. En general la gente se venga de lo que no puede comprender: le da un nombre, un calificativo cualquiera. Y continuamos nuestro camino, seguros de haberlo reducido a cero. ¡No ocurrió esto! Esas cosas siguen vivas, esperando al ser feliz que pueda recogerlas, mientras que las zorras y los psiquiatras seguirán en su eterna hambre de uvas. ¡Así sea!

Cícero Dias es una sensibilidad exacerbada. Cuenta esas cosas interiores, esos llamados, sueños, sublimaciones, desapariciones. Por eso sus dibujos forman "otro mundo" conmovedor, donde las representaciones alcanzan a veces una simplificación tan deslumbrante que pierden toda característica sensible. Por ejemplo, sus animales. Creo que Cícero Dias es el primer individuo que llegó a la representación del Animal. Tiene ratones que no son ni cachorros, ni bueyes, ni burros. Tiene aves que no son ni palomas, ni buitres, ni gallinas. Es el Animal. Es el Ave. Lo único que la gente puede deducir de esa universalización incomparable es que Cícero Dias es un alma doméstica. El mismo lo es. Sus idilios, cierta imágenes de mujer, el complejo de la muerte, el complejo bien nordestino de la música, el complejo del adiós, depositan en su obra una esencia puramente familiar. La gente percibe la flor de papel y la almohada bordada por nuestra hermana para el colegio de monjas. Hasta sus rabietas son familiares. No tienen nada de esa contemplación apacible con que la gente se dispone a aceptar las crueldades del mundo. Para él el mal es un motivo de asombro. Es ese mal pecaminoso, infernal, que la gente concibe con la cabecita reclinada sobre el hombro de nuestra madre. Cícero Dias es un valor excelente, lector.

Diário Nacional, São Paulo, 2 de julio de 1929.

ISMAEL NERY

Mário de Andrade

HACE MUCHO tiempo que tengo ganas de referirme a este pintor de Pará, que es una de las figuras más importantes del Brasil actual, solo que no se ha presentado la ocasión y no coincide con la posibilidad de que el público estudie los originales que comento. Ahora parece que Ismael Nery va a salir del escondrijo solitario en que vive. Los artistas plásticos modernistas del Brasil tienen el propósito de abrir un Salón de Mayo en Rio y creo que Ismael Nery aparecerá públicamente por primera vez. Después tiene intención de exponer en São Paulo. Por eso, si ahora me refiero a él, se trata solo de una nota, una especie de presentación de "fulano de tal".

Ismael Nery es una figura muy interesante y muy típica del norte. Tiene la nerviosidad de la gente del norte. Gente *pagadora dedorinha,* que los ítalo-brasileños de por aquí se encargan de contrabalancear... Una vez aconsejé a un amigo de Rio Grande do Norte que ajustara un pasaje de un poema suyo. Me respondió la siguiente carta: "El poema fue a la basura". Y respondiendo a mi pregunta, explicó: "Nosotros aquí en el Norte somos terriblemente talentosos y lo que no sale bien de una vez, se bota". No podría asegurar que todos los nordestinos sean así, pero Ismael Nery sí lo es. Principia y termina los cuadros de una sola vez. Jamás vuelve a terminar o a corregir un cuadro al día siguiente. Esto me parece un error tremendo. Ismael Nery tiene un gran talento de pintor, pero sin embargo, con excepción de unos pocos cuadros, toda su obra se resiente de ese acabado tan veloz.

Pero es investigador de pura cepa. Vive casi una obsesión mística preocupado con tantos problemas plásticos, principalmente la composición con figuras y la realización de un tipo ideal humano. Mirando sus obras en la casa de Murilo Mendes, quien las tiene en Rio, la gente recibe la impresión de que los problemas se enuncian en unos cuadros y son desarrollados en otros, para culminar en los siguientes. De ahí deriva una

fuerte personalidad y una sensación de seriedad casi trágicas, que solo el propio Ismael Nery consigue entre nuestros pintores. La búsqueda de un tipo plástico ideal representativo del ser humano, lo hermana con ciertos investigadores europeos inmensamente conmovedores, especialmente con Modigliani y Eugen Zak. Hasta el público puede verificar que la solución de Ismael Nery en tal sentido es bastante parecida a la de ese artista ruso, aun cuando no sea posible precisar la influencia. Pura coincidencia. Y así como ese artista, de una seriedad absoluta, ubica todas sus figuras trasladadas a un tipo único, sin satisfacerse jamás, así Ismael Nery las coloca en todas las posiciones posibles, buscando un equilibrio y una armonía exclusivamente plásticos. Alcanza a veces realizaciones que me parecen perfectamente satisfactorias, como por ejemplo una Composición con tres figuras que está en la colección de Murillo Mendes, y las *Duas Irmãs* que están en mi poder. Esos problemas, de composición y de tipo ideal, preocupan tanto al pintor que, durante mucho tiempo, abandonó el color totalmente y utilizó sólo el azul. Esa etapa azul es verdaderamente impresionante como fenómeno psicológico y algunos de los cuadros se cuentan entre los más notables que produjo el modernismo brasileño.

Hasta hace poco tiempo, Ismael Nery decidió descansar de sus preocupaciones plásticas dedicándose a acuarelas y diseños. En estos géneros desaparece el investigador ingenuo y obcecado, para surgir un virtuoso de un malabarismo sin igual. Sus acuarelas constituían, hasta hace poco, un repertorio extraordinario de imitaciones. Irónicas la mayoría de las veces. Es inconcebible la habilidad técnica con la cual Ismael Nery imita cualquier pintor moderno a la acuarela. La gente halla lo que quiera. Ese aparente diletantismo sólo prueba la seriedad con que Ismael Nery estudia el arte. Hasta estas mismas acuarelas son trágicas, porque esa volubilidad solo es aparente. En el fondo cuenta de qué manera absorbente y elevada investiga Ismael Nery, asimilando a todos los demás para ser él mismo y, lo que es más, para ser lo mejor que pueda. Y, en contradicción con la rapidez con que pinta, explica aun al individuo que se limita a copiar una creación ya resuelta espiritualmente, completada en la mente y que permanece sin terminar porque no satisface y no interesa ya más al artista.

Ultimamente Ismael Nery estuvo en Europa y dicen que regresó más fuerte y más personal en la acuarela. Todavía no puedo afirmarlo porque no conozco nada de su obra reciente. No obstante, de los últimos tiempos del Brasil poseo una acuarela magnífica donde Ismael Nery no imita a nadie. Este interesantísimo artista será presentado próximamente.

Diário Nacional, São Paulo, 10 de abril de 1928. Texto Firmado: M. de A.

RECORDACION DE ISMAEL NERY XVII

Murilo Mendes

HACE UNAS pocas semanas, me decía uno de los hombres más inteligentes del actual Brasil, mi querido amigo Mário Pedrosa: "Dotado de cualidades extraordinarias, fuera de serie, Ismael no pudo dejarnos nada". Oyendo esto me puse a dudar si Pedrosa, que convivió con él intensamente durante un cierto período de tiempo, habría llegado a conocer a Ismael Nery. Tal vez lo que explique su comentario sea que Pedrosa, pese a todo, esté penetrado de la concepción excesivamente moderna de "activismo". De hecho, Ismael no hizo escándalo alguno, no tomó parte en comicios ni en agitadas reuniones políticas, no escribió libros complicados, estuvo siempre al margen. Yo mismo medito a veces sobre la grandeza de Ismael Nery y la precariedad de los trabajos que quedaron de él. Dejó cuadros pintados con rapidez y ansiedad, muchos de ellos inacabados: algunos cientos de dibujos que testimonian infrecuentes dotes de gran artista solicitado por múltiples aspectos de la vida: cuatro o cinco textos capitales como los poemas en prosa: "Los hijos de Dios", "El ente de los entes", "Poema post-esencialista", y algunos otros, aparte del "Testamento espiritual", que divulgó en el último artículo; y, por encima de todo esto, dejó una tradición.

¿Por qué recuerdo relativamente tan poca cosa respecto a él? ¿Dónde están los pensamientos imprevistos y profundos que él nos comunicó, con los cuales se podrían llenar tantos libros? Sus gestos y actitudes que denotan una sabiduría única, una inteligencia de envergadura universal que medía el propio mundo para juzgarlo y para juzgarse? Se cumple con certeza lo que él mismo me dijera: "Si mis ideas tienen algún valor, eso se verá con el transcurso del tiempo y no tiene la menor importancia

que aparezcan bajo el nombre de Juan, Antonio o Ismael". Lo cierto es que siempre que abro un libro y leo cosas profundas, doctrinas e ideas del pasado y del presente, marco a un lado: I. N. "Todo está en el aire y pertenece a todos", nos decía muchas veces. La humanidad llegó actualmente a un fortísimo conflicto de ideas y quizás éste sea su aspecto más grandioso. Lo que vibra en una parte repercute en otra. A pesar de los esfuerzos de los políticos aislacionistas, el aislamiento está liquidado. Ya se tiene conciencia de que poseemos un patrimonio común que "no podrá ser dispersado sin graves consecuencias posteriores". Así, en ese continuo conflicto de ideas vivió Ismael Nery, inteligencia de choque, siempre lista para los elevados confrontamientos doctrinarios.

Lo que no vio Mário Pedrosa es que Ismael fue un filósofo, y un filósofo cristiano. No negaba la existencia ni tampoco la oportunidad de ciertos valores activistas, pero su visión mística consideraba los fenómenos en un nivel de eternidad, liberados del tiempo y del espacio. Dentro de ese nivel, los valores políticos y sociales se alteran, dando prioridad a los principios trascendentales que rigen la voluntad del hombre. Sin duda fue esto lo que quiso decir en su testamento espiritual.

Estoy seguro de que Ismael renunció a muchas cosas, ofreciendo su sacrificio en aras de la renovación espiritual del mundo. Es, pues, en el plano cristiano, donde debe ser considerado.

(. . .)

ARTE Y ARTISTA

Ismael Nery

Es DE ASOMBRARSE que en una época donde el arte ha pasado por tan formidables transformaciones, el concepto objetivo del artista haya permanecido absolutamente intacto. La idea de que un artista sea un copista de la naturaleza es tan repugnante como la de que un artista pueda comentarla a través de su temperamento. El concepto primordial del arte encierra la idea de equilibrio; por eso consideramos que un artista moderno no debe ser un "temperamental" sino un buscador de relaciones.

Cultivar un temperamento es desarrollar uno o más elementos de nuestra personalidad compleja, dejando atrofiados todos los demás.

Temperamento es, por lo tanto, desproporción. La vida nos ofrece necesariamente un complejo de emociones casi infinitas en sus escalas opuestas, emociones que percibe cualquier hombre sin tener en absoluto una cultura especial. El hecho de existir hombres inicialmente propensos a ciertas emociones, apenas sirve para probar que las deformidades morales, lo mismo que las físicas, también son hereditarias, cosa por lo demás archisabida.

Ser optimista o pesimista significa tener, de entrada, un *parti-pris*. La vida nos ofrece, a lo largo de su transcurso, las emociones más opuestas, necesariamente opuestas puesto que, de otro modo, no tendríamos relaciones constructivas.

La humanidad no ha sido más que un hombre sometido a los reflejos del ambiente de su época. Teóricamente no cabe duda que el hombre pueda ser estandardizado, dentro de un estado de equilibrio.

Alcanzar dicho estado debe ser justamente el objetivo de nuestras actuales meditaciones. Hoy día, para nosotros, el artista es justamente el hombre que no solo llega a ese estado inconscientemente (como todo el mundo) sino que se apresura conscientemente, seleccionando la vida como un producto de sus relaciones.

Todos los conceptos que se puedan formar del artista fuera del esencialismo, transformarán al artista en objeto de arte, descolocando, por consiguiente, la idea de valor y subordinándola al papel de punto de referencia.

La idea justa de las cosas solo podemos obtenerla por el método esencialista que consiste en recibir sin *parti-pris* todas las emociones que se operan en nuestro inconsciente y se transforman en afinidades o rechazos según la dosis de instinto de conservación, soporte de la moral, que tengamos.

El papel de la inteligencia no esencialista debe estar únicamente restringido a fines exclusivamente terapéuticos, es decir que, percibido el desequilibrio, se cuide de restablecerlo (justicia personal).

Nos parece, por lo mismo, que el temperamento es siempre una molestia tanto más grave cuanto más intensa.

Consideramos que el mal es una desproporción por la simple razón que produce desequilibrio dentro de la idea necesaria y esencial de unidad.

TESTAMENTO ESPIRITUAL DE ISMAEL NERY

(Noviembre, 1933)

"ESPERÉ HASTA hoy que tú me descubrieras. Quise darte el placer de sentirte crecer. Mi excesiva proximidad impidió, sin embargo, que me vieras como realmente soy. Ahora voy a contarte mi historia y describirte mi físico, para que de aquí saques el provecho necesario y justifiques mi existencia y la tuya.

Pertenezco a esa especie de hombres que no construyen ni destruyen, pero que explican toda la construcción y toda la destrucción. Soy un predestinado, como fueron también mis predecesores y como serán mis sucesores. A través de los siglos debemos desarrollar una semilla que recibimos al nacer. Somos los grandes sacrificados que sufren por todo el error y el atraso de los hombres. Somos los hombres que aman y consuelan: no somos amados ni consolados. Si no fuéramos los portadores de esa semilla de que hablé, nuestra raza habría acabado violentamente.

Cuando todo haya terminado, en ese momento comenzará nuestra utilidad visible. El hombre distribuirá entonces sus esperanzas entre el arte y la ciencia. Llegará un tiempo en que arte y ciencia no bastarán para suplir el ansia creciente de comprensión que experimenta la humanidad. Todo el arte se resume en suplir las necesidades científicas, toda la ciencia se resume en un estudio del equilibrio vital y en una tentativa formidable de conocimiento de la materia de la vida. ¡Ah! ¡Si nos pudiésemos conocer, o si, por lo menos, pudiésemos llegar a conocer otro ser humano!... La soledad del hombre es lo más espantoso de la vida. Los hombres se miran como desconocidos vestidos del mismo modo. Vivimos desconfiados —hacemos de todo para asegurar lo que poseemos— aterrados de los ladrones de toda especie que vemos en los demás.

Inventamos el derecho y la policía: colocamos en nuestras casas rejas de hierro y puertas de bronce. El hombre se olvida de que lo que posee moralmente no es accesible a los ladrones, pero aumenta su desasosiego respecto a sus bienes materiales, olvidando la ciencia que ya ha con-

quistado. ¿Para qué guardas una mujer que no es tuya? ¿Para qué peleas por una idea que no sientes? ¿Por qué dos casas con un solo cuerpo? ¿Para qué el sustento de una vida sin consuelo? ¡Ah, la esperanza! ¿Qué es la esperanza? Tengamos esperanza —aumentemos la esperanza— yo en Dios y tú en mí y en mis sucesores. Te doy un consejo, con la autoridad que me confieren mis canas, mi mirada febril y mis manos mutiladas: no hagas lo que te disgusta, aunque tal disgusto sea mínimo. Orienta tu ciencia para conseguir un aumento micrométrico de tu sensibilidad. ¿Ya viste, hermano mío, que vivimos en un mundo donde existen soldados, jueces y prostitutas? ¿Dónde se encarcela a un hombre por atestiguación en juicio, o se detiene a otro por insultar a un líder? ¿Existen testimonios? ¿Existen líderes? ¿Cuál es la voluntad del pueblo? ¿Qué significa el bienestar general? ¿Ya trazaste, con la ciencia que tienes, la psicología de un jefe? ¿Por qué no creer en Dios cuando crees hasta en nuestros regímenes políticos?

La humanidad, como las plantas, necesita estiércol. De nuestros cuerpos renacerán aquellos cuerpos gloriosos que encierran las almas de los poetas, aquellos de quienes pusimos la semilla. Todo fue hecho en el principio: sin embargo, todo existirá, realmente, en otras épocas. Ios poetas serán los últimos hombres en existir, porque es en ellos en donde se manifestará una vocación humana trascendente.

Todo hombre recita un poema en vísperas de su muerte; la humanidad también recitará el suyo, por boca de todos los hombres que, en ese momento, serán poetas. *Mirabili Dominus in opera ens.*



Tarsila (1886-1973), *Sol poente* (1929), óleo sobre tela, 54 x 65 cm.
Colección de Milton Guper, São Paulo.



Tarsila (1886-1973) E.F.C.B. *(Estrada de Ferro Central do Brasil)* (1924), óleo sobre tela, 142 x 127 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, USP, São Paulo.



Anita Malfatti (1896-1964), *A Boba* (1915-16), óleo sobre tela, 61 x 50,6 cm.
Colección Museo de Arte Contemporáneo, USP, São Paulo.



Emiliano di Cavalcanti (1897-1976) *Samba* (c. 1929), óleo sobre tela, 177 x 154 cm. Colección de Jean Boghici, Río de Janeiro.



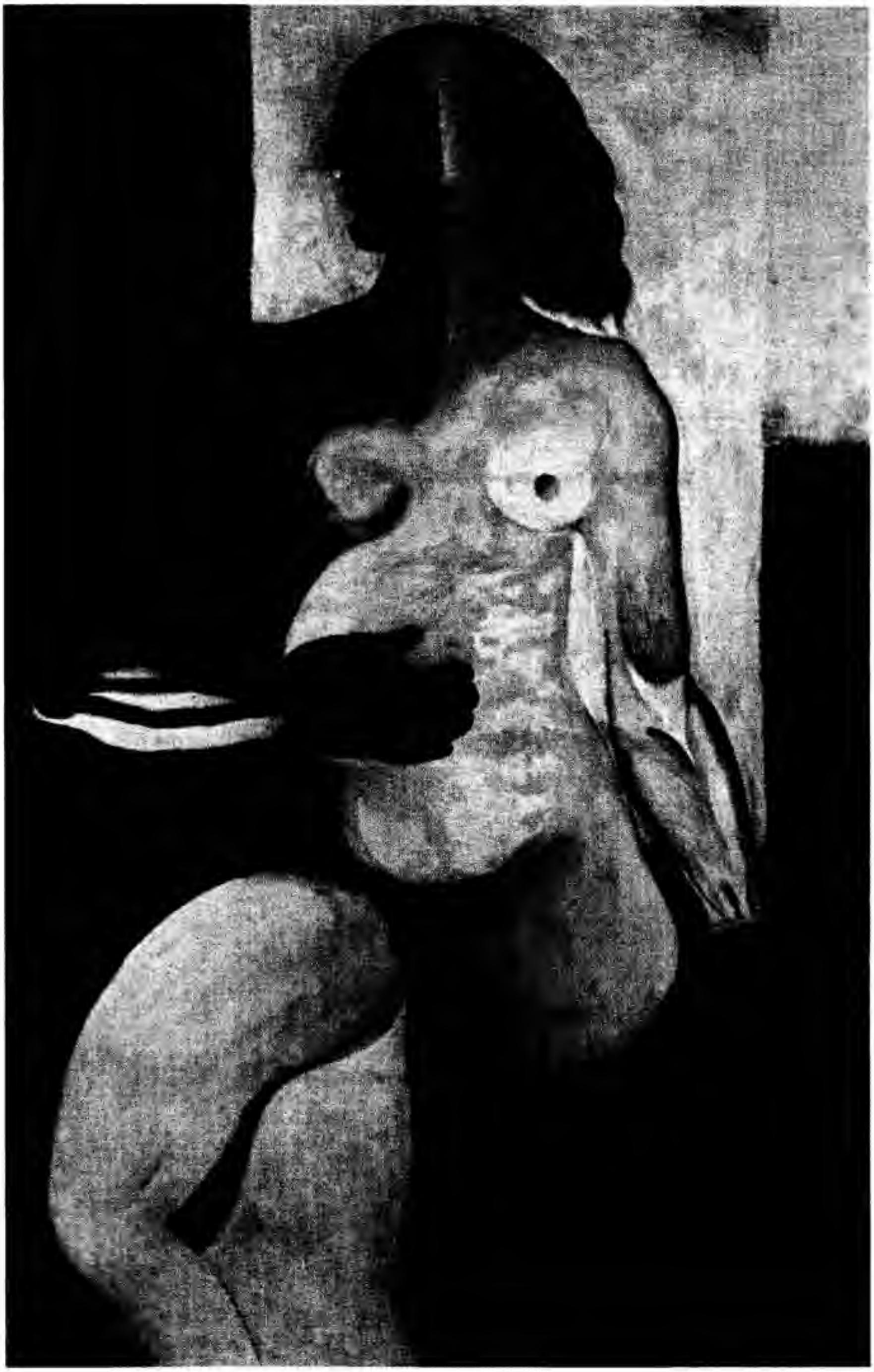
Vicente do Rêgo Monteiro (1899-1970), *Deposição* (1966, versión de la obra de 1924), óleo sobre tela, 110 x 134,2 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, USP, São Paulo.



Lasar Segall (1891-1957), *Menino com lagartixa* (1924), óleo sobre tela, 98 x 61 cm. Colección Museo Lasar Segall, São Paulo.



Antonio Gomide (1895-1967), *O Arqueiro* (década de 1920), acuarela sobre papel y cartón, 24 x 15 cm. Colección de Adolfo Leirner, São Paulo.



Ismael Nery (1900-1934). *Figura en pé* (c. 1927-28), óleo sobre tela, 105 x 69,2 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo, USP, São Paulo.

LA EXPOSICION DE TARSILA, NUESTRA EPOCA Y EL ARTE

Di Cavalcanti

En el brasil se perdona a todo el mundo. En esta tierra gentil cuentan poco los defectos e incluso el crimen, frente a la esclavitud al lugar común y a la ignorancia de los dirigentes. Por eso se perdona en nuestra tierra a quien esconde sus defectos y crímenes en el confesionario legal de la sociedad, presentándose contrito ante la imagen del Dios escogido y del potentado que lo protegerá.

Nosotros, los artistas independientes del Brasil, somos todavía hombres sin redención, porque no nos amoldamos a las exigencias de la ignorancia poderosa.

Y nuestro crimen se vuelve siempre más y más grave, porque cada vez es más segura la dirección que tomamos, completamente opuesta al oscurantismo acatado y oficializado.

La exposición de Tarsila Amaral en este año de 1933, donde están reunidos sus trabajos de 1918 hasta hoy, demuestra el camino del artista moderno en el verdadero sentido de esa palabra y nos conduce a las consideraciones de este artículo.

Nosotros los artistas no podemos separarnos de la humanidad, creyéndonos seres superiores.

Por eso, cuando un artista se siente incomprendido no puede repudiar la incomprensión que lo rodea y, por el contrario, debe buscar las causas de esa incomprensión. Y ésta solo podrán hallarse en la situación social que las determina. Existe hoy en el mundo una división tan nítida de mentalidades que el hombre indiferente, el hombre que se considera por encima de los acontecimientos, se convierte en un anacronismo y toda su vida es una traición a su época.

Es justamente en esa posición ridícula que se quiere colocar al artista.

El artista no debe preocuparse por la lucha social, debe permanecer en la torre de marfil de sus sueños, despreciando el resto de los mortales, como se desprecia un animal inferior.

Es preciso advertir, sin embargo, quién aconseja al artista esa actitud y por qué lo hace. ¿No será simplemente por el interés de alejar al artista de la realidad social, conociendo su generosidad, su temperamento y sus tendencias a desprenderse de los valores materiales, en favor de los grandes asuntos relacionados con la actividad moral e intelectual?. . .

. . . Vivimos en una época de combate, en una época de lucha, y todo hombre actual debe enfrentar los antagonismos.

El progreso, habiendo alcanzado todos los rincones del globo con sus procesos técnicos, condujo a todos los hombres de la tierra al conocimiento de su propia fuerza, destruyendo a quienes lo reducían a una pasividad contemplativa.

Se formaron una serie de actividades articuladas entre sí, derivadas de ese progreso que, sobreponiéndose a los cuadros de las civilizaciones establecidas, dio lugar a lo que conocemos como el "dinamismo moderno".

Ese dinamismo que obliga a levantar rascacielos de 60 pisos, que dirige escuadrillas de aviones dando la vuelta al mundo, que nos trasmite las noticias por radio desde el más lejano lugar, que atraviesa la estratósfera.

Ese dinamismo pregonado y aplaudido, se ve de un momento a otro en peligro de destrucción porque todos quienes lo hicieron se olvidaron de que el pivote de ese movimiento es el hombre, y el hombre resultó esclavo de una civilización enemiga de la ciencia, porque todavía vive prisionero de los prejuicios de una tradición espiritual deformada, en beneficio de intereses la mayoría de las veces subalternos.

Por consiguiente, lo que caracteriza nuestra época es la lucha entre el espíritu científico conquistado, que desea destruir todos los obstáculos a su desarrollo y el conservadorismo reaccionario, basado en un seudoidealismo, que se opone a ese desarrollo.

Carlos Marx dijo que la historia no ha sido más que la lucha de clases.

La división de la sociedad en clases, que aparece con la vida social del hombre, se basa en las relaciones económicas, mantenidas por la fuerza, donde unos descargan sobre otros la necesidad natural del trabajo.

Los intereses materiales siempre motivaron la lucha incesante de las clases privilegiadas, sea entre ellas, sea contra las clases desposeídas a costa de las cuales viven.

Las condiciones de la vida material dominan a los hombres: estas condiciones son las que, en el desarrollo de sus procesos de producción determinan las costumbres y las instituciones sociales, económicas, políticas y artísticas.

Desde el momento en que una parte de la sociedad toma para sí todos los medios de producción, la otra parte sobre la cual recae todo el peso del trabajo está obligada a adjuntar, al tiempo de trabajo, una plusvalía por la cual no recibe ninguna recompensa, porque todo se destina a enriquecer y divertir a los poseedores de los medios de producción.

Hoy, en nuestra época, esa teoría irrefutable que expuse tan sumariamente, es el objetivo de los hombres libres que no temen luchar contra las barreras bizantinas de los paniaguados del oscurantismo y el *status*, incrustados en nuestras academias, en nuestros cuarteles, en nuestros templos y en nuestra política.

No siendo el pensamiento más que un reflejo intelectual de la existencia real de las cosas, no puede separarse ni un instante de su base material, del fenómeno exterior y asimismo, no puede separar al hombre de las condiciones de su existencia.

La exposición de Tarsila es la mejor demostración.

Marx observó y verificó esto, y la profundidad de su análisis completó su concepción positiva del orden actual, por la inteligencia y la disolución fatal de ese orden. . .

Es cierto que queremos luchar.

Nuestra época aspira a luchar en todos los sentidos. Pero, antes que luchar por nuestros mezquinos deseos y orgullos, tenemos que luchar por nuestra finalidad social. Escogeremos: o lo que está establecido, incorporados a los ejércitos que defienden (como dice ese maravilloso artista que es André Gide) "el estancamiento en el confort de la herencia que su espíritu está obligado a conservar".

"O definirnos por la humanidad siempre nueva de los trabajadores: heroica y generosa".

Dejo que André Gide precise un instante de nuestra época:

Dice: ". . . lo que nos indigna es encontrar todavía a alguien que diga: 'obreros, campesinos, bajo pueblo, gente sin interés alguno'. Y agrega que, si los conociera mejor, pensaría igual que ellos. No creo. Porque: esa clase de trabajadores, sufrida y oprimida sobre la cual se asentó e instaló su bienestar, no comprende que fueron ustedes quienes la volvieron así como es ahora; eso me parece monstruoso".

"Fue liquidada por ustedes, envilecida, ensuciada y todavía tienen la audacia de decir:

"¡Mira qué despreciables son!. . .

"Dénles únicamente los medios para salir de ese estado de miseria y para levantarse, instruirse, vivir al sol, y volveremos a hablar".

Lo que llegarán a ser —dice Gide— importa poco.

Tarsila debe pensar lo mismo mientras alcanza al gran público con su simplicidad.

"Justamente eso, lo que ellas podrían ser, es lo que da miedo. Porque todo el mundo sabe que su supuesta inferioridad es una imposición".

"Los que andan con la cabeza baja esperan el permiso para levantarla, y entonces veremos quién vale".

"Sin duda, siempre habrá desigualdades entre los hombres y sería peligroso y absurdo no admitirlo: sin embargo, la superioridad debida al dinero y al nacimiento no tiene nada que ver con el verdadero valor".

Lo que necesitamos es la igualdad del punto de partida con iguales oportunidades y la abolición de esta abominable fórmula: "Ganarás el pan con el sudor de tu frente".

Este es el drama de nuestra época.

La exposición de Tarsila es un gráfico de ese drama, a través de las luchas de una individualidad.

El arte está determinado por la situación económica.

Nuestra actual situación económica nos conduce a la revolución. El arte de nuestra época tiene que ser revolucionario. La revolución es lo que hay de vivo en el mundo. Gracias a la revolución (hablo de la revolución social) las imágenes de nuestra época salen de su inercia y se movilizan.

"Donde no hay imágenes vivas no hay ni arte ni poesía", dice Bogdanov.

El artista no puede quedarse como muerto. El arte es una creación. Una creación que se integra a la propia vida y se torna, como ella, perenne. El artista puede ir únicamente hacia la vida. La humanidad no se pierde nunca totalmente, sería imposible y fatal; camina.

La reacción nos lleva para la muerte.

La revolución nos lleva para la vida.

Barbusse dijo: el verdadero sabio, el artista clarividente, es el verdadero socialista; están separados solo por la ley de división del trabajo.

Sin embargo, el artista tiene que ir hacia las masas. Ir hacia ellas pero no para aprovecharlas. Tal demagogia es ya imposible. Ir hacia las masas, hacia el conocimiento de las razones y del amor popular, no como se va al jardín zoológico a llevar alimento a las fieras, no para descansar como un snob ni para conseguir elementos pintorescos nuevos en la miseria y en la grandeza de las muchedumbres oprimidas.

Ir hacia las masas (no Tarsila) con el corazón abierto para fortalecerse y glorificarse.

Tolstoi consideraba el arte como uno de los medios de socialización de los sentimientos. El artista, dice ese genio de la Alemania moderna, Jorge Grosz: el artista es un proletario; debe, por consiguiente, comprender al proletariado, debe adherir a sus objetivos sociales y políticos que son leyes orgánicas e históricas.

Adherir al avance integral de las masas es terminar con el antagonismo ridículo, ya que no es sino aparente, entre la personalidad y la realidad. Es hacer entrar en escena ese enorme nuevo personaje tal cual es, con las finalidades que persigue, en las manos y en el cerebro.

Es estar de acuerdo con la época, liquidar con un solo gesto el reformismo de los callejones sin salida, el pacifismo de los engreídos soldados de plomo.

Cerrar filas al lado del realismo social, significa: dictadura de lo social, empleo de lo individual al servicio de lo colectivo, demolición y avance revolucionario.

No nos ilusionemos: podemos actuar en el desarrollo de los fenómenos vitales, colocados entre el día de hoy y el de mañana.

El artista influye sobre su época con la condición de impregnarse de las profundas corrientes de humanidad.

El ciclo de los poemas épicos: "biblia de los pueblos", decía Hegel, puede ser siempre recomenzado.

Nuestra época es una época de combate, el arte es un arma de victoria.

No nos convertiremos en los que se suicidan por tolerancia, en cómplices silenciosos o en altruistas solitarios.

Bogdanov dijo: "El arte es un instrumento que, al igual que la ciencia, organiza la experiencia humana".

Son esas las consideraciones a que me obliga la exposición de Tarsila Amaral.

Otros se ocuparán de esta gran artista del Brasil desde el punto de vista estético.

E. Di Cavalcanti, *Diário Carioca,* Rio de Janeiro, 15 de octubre de 1933.

II

ARQUITECTURA

ACERCA DE LA ARQUITECTURA MODERNA

Gregori Warchavchik

El Sr. Gregori J. Warchavchik, arquitecto ruso diplomado por la Escuela de Roma, es un espíritu moderno que sabe sentir con emoción el vértigo del mundo contemporáneo y que tiene sobre la vida actual ideas nuevas, cuya originalidad no deja de seducir y, sobre todo, de interesar a las inteligencias fuertes. Warchavchik, quien actualmente reside en São Paulo, donde ejerce su profesión, escribió para el Correio *el siguiente artículo:* [1]

Nuestra comprensión de la belleza, nuestras exigencias respecto a ella, hacen parte de la ideología humana, y evolucionan incesantemente con ella, lo que hace que cada época tenga su lógica de belleza. Así por ejemplo, al hombre moderno, acostumbrado a las líneas y a las formas de los objetos familiares que lo rodean, los mismos objetos pertenecientes a las épocas pasadas le resultan obsoletos y a veces ridículos.

Observando las máquinas de nuestro tiempo, automóviles, vapores, locomotoras, etc., encontramos en ellas, además de la racionalidad de su construcción, también una cierta belleza de formas y líneas. También es cierto que, dada la velocidad del progreso, los tipos de tales máquinas nos parecen, apenas creados, ya imperfectos o feos.

Estas máquinas son construidas por ingenieros, quienes al construirlas obedecen solo al principio de economía y comodidad, y nunca sueñan con imitar algún prototipo. Tal es la razón por la cual las máquinas modernas le imprimen el verdadero sello a nuestro tiempo.

Cosa muy distinta ocurre cuando examinamos las "máquinas" habitacionales. Una casa es, al fin y al cabo, una máquina cuyo perfeccionamiento técnico permite, por ejemplo, una distribución racional de luz, calor, agua fría y caliente, etc. La construcción de esos edificios es concebida por ingenieros, tomándose en consideración el material de cons-

[1] Publicado por vez primera en el periódico *Il Piccolo* de São Paulo, 14 de junio de 1925, con el título "¿Futurismo?".

trucción de nuestra época, el cemento armado. El esqueleto de tal edificio podría ser un monumento característico de la arquitectura moderna, como también lo son los puentes de cemento armado u otros trabajos, de pura construcción, en el mismo material.

Esos edificios, una vez acabados, serían realmente monumentos del arte de nuestra época, si el trabajo del ingeniero constructor no se sustituyese en seguida por el del arquitecto decorador. Así es como en nombre del *arte,* comienza a ser sacrificado el arte. El arquitecto, educado en el espíritu de las tradiciones clásicas, sin comprender que el edificio es un organismo construido cuya fachada es su rostro, le pega una fachada postiza, imitación de algún estilo caduco, y llega muchas veces a sacrificar nuestras comodidades en aras de una belleza ilusoria. Una bella concepción del ingeniero, una atrevida plancha de cemento armado, sin columnas ni elementos que la soporten, es disfrazada por medio de frágiles elementos de sostén postizos asegurados con alambres, los cuales aumentan inútil y estúpidamente tanto el peso como el costo de construcción.

Igualmente, cariátides suspendidas, numerosas decoraciones que no pertenecen a la construcción, como también abundancia de cornisas que atraviesan el edificio, son cosas que se observan a cada paso en la construcción de casas en las ciudades modernas. Es una imitación ciega de la técnica de la arquitectura clásica con la diferencia que, mientras aquella obedecía a necesidades de la construcción, ahora se convierte en un detalle inútil y absurdo. Las consolas servían antiguamente de vigas para los balcones, las columnas y cariátides soportaban realmente las salientes de piedra. Las cornisas eran el medio estético preferido por la arquitectura clásica para que el edificio, construido íntegramente de piedra tallada, pudiera parecer más liviano en virtud de las proporciones conseguidas entre las horizontales. Todo eso era lógico y bello, pero ya no lo es.

El arquitecto moderno debe estudiar la arquitectura clásica para desarrollar su sentimiento estético y para que sus composiciones reflejen el sentimiento de equilibrio y medida, sentimientos propios de la naturaleza humana. Estudiando la arquitectura clásica, podrá observar de qué manera los enérgicos arquitectos de las épocas anteriores sabían corresponder a las exigencias de su época. Nunca ninguno de ellos pensó en crear un estilo, puesto que eran apenas esclavos del espíritu de su tiempo. Fue así como se generaron espontáneamente los estilos de la arquitectura, conocidos no solamente por los monumentos o edificios conservados, sino también por objetos de uso familiar coleccionados por los museos. Y es preciso observar que dichos objetos de uso familiar pertenecen al mismo estilo que las casas donde se encuentran, guardando entre sí perfecta armonía. Un carruaje ostenta la misma decoración que la casa de su dueño.

¿Encontrarán nuestros hijos esa misma armonía entre los últimos tipos de automóviles y aeroplanos por una parte, y la arquitectura de nuestras casas, por otra? No, esa armonía no podrá darse mientras el hombre moderno continúe sentado en salones estilo Luis tal o cual, o comedores estilo Renacimiento, y no ponga de lado los viejos métodos decorativos de la construcción.

¡Imaginen las clásicas pilastras, coronadas de capiteles y vasos, extendiéndose hasta el último piso de un rascacielos, en una estrecha calle de nuestras ciudades! ¡Es una monstruosidad estética! El ojo no puede abarcar de un golpe la enorme pilastra, se limita a mirar la base y no puede ver el remate. No faltan semejantes ejemplos.

El hombre moderno, en medio de estilos anticuados, debe sentirse como en un baile de máscaras. Una orquesta de jazz o el charleston en un salón estilo Luis XV, un teléfono en una sala estilo Renacimiento, caen en el mismo absurdo que si los fabricantes de automóviles, en busca de formas nuevas para las máquinas, resolviesen adoptar la forma del carruaje papal del siglo XIV.

Para que nuestra arquitectura tenga su sello original, tal como lo tienen nuestras máquinas, el arquitecto moderno no sólo debe dejar de copiar los estilos anteriores, sino también dejar de pensar en el estilo. El carácter de nuestra arquitectura, como el de las demás artes, no puede ser propiamente un estilo para nosotros, contemporáneo, sino para las generaciones que nos sucederán.

Nuestra arquitectura debe ser apenas racional, solo debe basarse en la lógica y debemos oponer esta lógica a quienes están buscando imitar por la fuerza algún estilo de construcción. Es muy probable que este punto de vista encuentre una encarnizada oposición por parte de los rutinarios. Pero también los primeros arquitectos del estilo Renacentista, así como los trabajadores desconocidos que crearon el estilo gótico, quienes no buscaban más que el elemento lógico, tuvieron que sufrir una crítica implacable por parte de sus contemporáneos. Eso no impidió que sus obras se convirtieran en los monumentos que hoy día ilustran los libros de historia del arte.

Incumbe a nuestros industriales, propulsores del progreso técnico, cumplir el papel que tuvieron los Médicis en el Renacimiento, o los Luises de Francia. Los principios de la gran industria, la estandardización de puertas y ventanas, en cambio de perjudicar la arquitectura moderna, podrán ayudar al arquitecto a crear lo que, en el futuro, se conocerá como el estilo de nuestro tiempo. El arquitecto será obligado a pensar con mayor intensidad, su atención no se enredará en las decoraciones de ventanas y puertas, búsqueda de proporciones, etc. Las partes estandardizadas del edificio son como tonos musicales mediante los cuales el compositor construye un edificio musical.

Construir una casa, lo más cómoda y barata posible, es lo que debe preocupar al arquitecto constructor de nuestra época de capitalismo incipiente, donde los asuntos económicos son prioritarios. La belleza de la fachada tiene que resultar del plano interno, como la forma de la máquina es determinada por el mecanismo que la anima.

El arquitecto moderno debe amar su época, como todas sus grandes manifestaciones del espíritu humano, así como en arte el pintor moderno, compositor moderno o poeta moderno, debe conocer la vida de todas las capas sociales. Tomando como base el material de construcción de que disponemos, estudiándolo y conociéndolo en la misma forma que los viejos maestros conocían su piedra, no temiendo exhibirlo desde su perspectiva estética más favorable, haciendo reflejar en sus obras las ideas de nuestro tiempo, el arquitecto moderno, a nuestro parecer, sabrá comunicar a la arquitectura un sello original, sello nuestro, que será tal vez diferente del clásico como éste lo fue del gótico. ¡Abajo las decoraciones absurdas y viva la construcción lógica! tal es la divisa que debe ser adoptada por el arquitecto moderno.

Correio Paulistano, São Paulo, 1º de noviembre de 1925.

ARQUITECTURA BRASILEÑA[1]

Gregori Warchavchik

Es TAN profunda la confusión que reina entre nuestros arquitectos, en materia de renovación estética, que juzgamos altamente oportuno oír sobre este asunto la palabra de un entendido, el Dr. Gregori Warchavchik, durante su estadía en São Paulo. Conocedor perfecto de las tendencias artísticas modernas, munido de una extensa erudición, formado en Roma y por consiguiente, familiarizado de la mejor manera con los clásicos, el distinguido ingeniero ruso está en condiciones particularmente favorables para aclararnos tan importante asunto. Tanto sus artículos publicados en el Correio da Manhâ *de Rio como sus proyectos, tienen cualidades admirables que lo tornan en extremo valioso. Llamamos la atención de todos los que se interesan por la belleza de nuestras casas y la comodidad de nuestras ciudades, para que lean esta entrevista donde el Dr. Warchavchik manifiesta su opinión respecto a cuál es la construcción más apropiada para el Brasil.*

(. . .) Parece superfluo insistir sobre la importancia del clima y de las costumbres del país, respecto a la construcción de las casas. En Francia, el tono ceniciento de las paredes de piedra y la mancha negra causada por el tejado de pizarra, son amenizadas por la vegetación que les es próxima (tanto en el campo como en las ciudades, donde los bulevares son arborizados), de colores vivos y alegres, especialmente durante la primavera, cuando el follaje llega a ser de un verde casi traslúcido. Entre nosotros el color de los árboles es mucho más cargado, conviniendo, pues, casas claras para establecer el mismo contraste. Los que copian ciegamente un estilo del pasado, sin reparar en los inconvenientes de tal copia, cometen un grave error porque ignoran cómo fue que se elaboró. Al final del reinado de Luis XVI, Italia era la meca de

[1] *Terra Roxa e outras terras,* São Paulo, 17 de septiembre de 1926 (Fragmentos de la entrevista del arquitecto Gregori Warchavchik con la redacción).

los artistas franceses. Estaba en el apogeo de la eficiencia la casa de Villa Médicis; David, Percier y Fontaine, futuros creadores del estilo Imperio y muchos otros más, absorbían en la península los conocimientos que más tarde, ingeniosamente adaptados a las condiciones de vida francesa, les granjearían la celebridad. También se encontraba en ese entonces Grandjean de Montigny estudiando apasionadamente los adornos de los túmulos del Renacimiento sin que, sin embargo, se le ocurriera reproducirlos en el Brasil cuando fue llamado aquí por el Conde de la Barca. Se nos hace muy diferente una fachada italiana del siglo XVI de una francesa del Directorio. Difícilmente adivinaríamos la oculta influencia de una fachada sobre otra si ignoraramos los estudios de los artistas que la promovieron. Fue tan completa la trasposición del modelo italiano a Francia, su hermana latina, que ese trabajo nos pasa desapercibido por su misma perfección. No se trataba sin embargo de copia, sino de transformación. No se trasladó a París el techado peninsular propio del cielo italiano, así como no se expusieron bajo las tristes brumas de l'Ile de France los atavíos destinados a la luz radiante de Monte Cavallo. Fueron simplificados hasta ser modelados al carácter de París. De la misma manera, no es concebible un edificio colonial portugués en pleno Charing Cross, ni se puede admitir una casa Luis XVI en São Paulo.

En el Brasil, donde no hay nieve, no se justifica ni por utilidad ni por estética la fúnebre caja de pizarra que oscurece millones de casas francesas. Debemos evitar ese material responsable de la tristeza parisiense bajo pena de incidir en el absurdo que tanto perjudica Buenos Aires. En la capital argentina, necesariamente sin tradiciones, con una cultura incipiente, el *pastiche* alcanzó el máximo auge. Donde sólo existe una semierudición sobrevienen desgracias poco lisonjeras, especialmente en la región del Plata, desprovista de bellezas naturales que puedan compensar los hechos absurdos perpetrados por los habitantes. Cuando los conocimientos de un burgués de ciudad rica, situada en un país nuevo, no le permiten entender bien el estilo Luis XVI, se produce el "macaquismo". La Argentina no está exenta. No se ve nada original en la capital porteña. Todo allí es importado, desde lo más ínfimo hasta lo más importante. Cualquier extranjero que llega al Plata buscando un país diferente, percibe únicamente la extravagante parodia de lo que tenía en su propia casa.

La copia servil ha sido siempre condenable: a nadie se le pasará por la cabeza copiar los defectos ajenos. Es evidente que el cajón de pizarra, usado como techado, es el principal causante del desgraciado aspecto de París. Esta ciudad tiene dos terribles defectos en sus edificios: el tejado de pizarra y la piedra de Clermont que ennegrece las fachadas. La reunión de ambos es desastroso. Sirvan de ejemplo los numerosos caserones estilo *Eugénie* construidos en época del Barón Haussmann, que disminuyen considerablemente el sentido del término "Ciudad Luz", dado a uno de los conglomerados urbanos más desabridos del mundo. Si no

fuera por los objetos, el dinamismo de las calles y, principalmente, las mujeres, París sería francamente insoportable.

Gracias a su viva inteligencia y a la tradición que poseen, sin duda los brasileños han de querer evitar el contrasentido que molesta a sus vecinos del sur. Tengo confianza en los paulistas porque en esta ciudad hay, desde hace mucho tiempo, arquitectos nacionales de primer orden, con excelentes realizaciones. No podemos enjuiciar con ligereza algún exceso de ornamentación que casualmente le agregaron a algunos proyectos, porque solo quien pertenece al oficio y está en contacto con el cliente, puede saber a qué grado de extravagancia somos impelidos muchas veces contra nuestra voluntad. Siendo así, desde el momento en que el arquitecto no pueda dar rienda suelta a su originalidad porque el cliente se atiene a lo conocido, es preferible recurrir al estilo del pasado, más apropiado para el lugar. En São Paulo aconsejamos que se siga el bellísimo período del clasicismo, estilo en que se construyó gran parte de las residencias de los antiguos hacendados del barrio de los Campos Elíseos. Todavía existen interesantes ejemplares, como el palacete del finado Conde del Pinhal, de la familia Paula Souza, en la esquina de la calle del mismo nombre con Florencia de Abreu; inmediatamente al lado, el del Dr. Pais de Barros, hoy perteneciente al Sr. Cunha Bueno; el de la Conceiçao, de la calle Duque de Caxias; el del Dr. Adolfo Gordo, en la plaza de la República; el de la familia Almeida Prado, en la calle Brigadeiro Tobias; y en el centro de la ciudad la antigua Prefectura, actualmente Foro Cívico. Pero por encima de todos, como imponencia y perfección, está el ex Gran Hotel, cuya fachada para el lado de la Travessa parece un Vitruvio. Antes de ese período hubo también otro interesante, aunque un tanto primitivo, durante el cual fueron levantados el palacete del barón de Piracicaba en la calle Brigadeiro Tobias, que posee la más bella reja de São Paulo; algunas casas de la calle San Luis y adyacentes, como el palacete Souza Queiroz, antes de ser reformado por el Círculo Italiano, y otros.

Para habitaciones más modestas, pese a ser simples, sirve el estilo portugués conocido por "colonial", dada su razón de ser en el Brasil. Todos los modelos de los países meridionales se prestan mejor que los de regiones nórdicas, en razón de semejanzas de costumbres y de clima.

Nos ocasionan iguales problemas los desacuerdos entre las ambiciones y las posibilidades del cliente. En este caso se evidencian las ventajas del modernismo, porque la gran simplicidad de la fachada facilita los acabados, el confort y el lujo del interior, que valorizan en extremo una casa de habitación.

En Brasil existen innumerables razones para adoptar líneas puras, sin adornos, ya sea debido a la carencia de piedra de talla, ya sea porque

la flora nos permite (nos referimos en este caso a las casas situadas en jardines) medios que nos dispensan del reprobable empleo de estucos en la ornamentación. Es una lástima que hasta hoy ninguna persona de gusto se acordase de este espléndido elemento. A pesar de la inagotable variedad de trepadoras y arbustos nacionales y extranjeros que crecen en los huertos paulistas.

Dice acertadamente el Sr. Teobaldo Vieira que en el Brasil la naturaleza, de acuerdo con el tiempo, se encarga de reparar los errores de los hombres. ¡Qué cantidad de beneficios se derivarían para la ciudad si los propietarios del 80 por ciento de las casas de la avenida Paulista dejaran que los jazmines, las rosaledas, las glicinas y otras plantas nacionales tejieran sus ramas sobre los horribles yesos y sobre las fachadas que tanto dinero les costaron! No se puede decir lo mismo de las residencias del barrio Higienópolis, que aparentan más gusto y discreción, además de los bellos jardines donde se atisba lo que aconsejamos. Proveniente de la generosidad de la tierra, la fachada externa de una casa moderna dejaría el saldo, como vimos, para la memoria, de la calidad del material empleado en su interior. Podríamos así proceder a presentar a los ojos maravillados de los extranjeros las suntuosidades del "palo-marfil", de la "imbuia" y del "jacarandá", en las puertas, techos y revestimientos de los aposentos.

El progreso de la cultura general en São Paulo va rápido lo cual dará en breve valiosos frutos de buen entendimiento entre el público y el profesional. Sólo es preciso que los arquitectos se esfuercen en reemplazar a los extranjeros. Estos son los grandes culpables de los disparates que se hacen en tierras nuevas. Si el arquitecto es alemán, hará castillos estilo "orilla de Rhin"; si es inglés, *cottages,* "orilla del Támesis"; si es italiano, las abominables "macarronadas" que asolaron Milán, desde el 900 hasta la guerra. Lo único que el estilo de un país puede seguir, es su propio hilo, porque las afinidades que encuentra le permiten acertar, al mismo tiempo que se libera de las influencias exóticas. Sería una ingenuidad fiarse de individuos que llegan con intenciones de lucro, porque es improbable que actúen como Fioravanti, arquitecto italiano que fue a Rusia atraído por Ivan el Terrible. El Zar mandó que le arrancasen los ojos a fin de que jamás pudiera reproducir la Catedral de Vassili Blageni de Moscú. Tal había sido su aprovechamiento del arte popular ruso, que las maravillas conseguidas por el infeliz acabaron por despertar los celos del déspota. Fue un extraordinario caso de discernimiento estético, cuya sagacidad resultó bien mal recompensada. Aquel genio sufrió el martirio por haber producido una gran obra.

Mientras tanto, vemos en todo momento ascender los arquitectos a la cumbre de la gloria, justamente por ser malos arquitectos. Lo peor es que llegan a ese estado intactos, de modo que pueden realizar en mayor escala las vulgaridades que, por ironía del destino, les condujeron a la prosperidad.

ARQUITECTURA DEL SIGLO XX

Gregori S. Warchavchik

El surgimiento de las tendencias modernistas, acompañando, desde luego, un desarrollo rápido y sorprendente del espíritu nuevo en las nuevas generaciones, tiene el sentido de un verdadero renacimiento, especialmente si se quiere encarar el problema desde el punto de vista de la arquitectura. El arte de construir es el que más puede avanzar en el terreno de las innovaciones, tal vez por estar obligado a evolucionar obedeciendo a ciertas y determinadas leyes inmutables de la naturaleza. Y, no obstante, la arquitectura es el arte que, ensayando nuevos caminos, consigue atraer mayor número de protestas, convirtiéndose, según parece, en el blanco predilecto de las inventivas más o menos violentas de conservadores y rutinarios.

Finalmente, ese es el destino de todas las iniciativas originales, tanto en el arte como en la ciencia: la rutina es tan humana como la pereza, y para que exista sólo es necesario que el pasado suministre una buena cantidad de argumentos a los individuos opuestos a las ideas que surgen. Si aceptáramos que la función del pasado es, precisamente, esa de consolidar hábitos y generar tendencias pasivas, como las que determinan la rutina, reconoceremos que nada es más natural que esa reacción absurdamente inactiva, observada contra el progreso y el arte arquitectónico.

Además es cosa bien fácil atacar a quienes buscan caminos nuevos, principalmente en arte, ya que nadie sabe dónde irá a parar la senda descubierta. Pero también es cierto que se puede formular esta pregunta: Si el arte nuevo, por ser fundamentalmente nuevo, es pasible de error, siendo también pasible de gloria, ¿el arte antiguo está exento de errores por ser antiguo? Nos gustaría saber a qué argumento acudirían los conservadores para negar la evidencia de que todas las verdades que ellos sustentan son desmentidas por otras verdades del pasado, de ese mismo pasado que creen perpetuar, sin advertir que hasta cierto punto lo están negando.

La tradición es un veneno sutil de la que sólo viejas civilizaciones pueden enorgullecerse. Sin embargo, aun así, no deben olvidar que la vida contemplativa es la negación de la vida. Los pueblos nuevos de reciente formación, como los americanos, no tienen tradición que contemplar: tienen vida para vivir, conquistas a efectuar, bellezas para soñar y para descubrir. Mirar hacia el pasado, cuando se es joven, sólo sirve para ver el pasado de los demás, o bien para no ver nada. Y aunque se viera algo, no hay que olvidar que el Arte, con A mayúscula, arte-sangre, arte-ideal, no se hace escogiendo un estilo en el pasado, como se elige un terreno en los suburbios, un paraguas o un par de zapatos. Escoger en el pasado un estilo para el futuro, puede ser la tarea de un anticuario, de un nostálgico: jamás será la de un artista que comprende la vida. Tanto es así que todos los espíritus jóvenes, igual los europeos que los americanos, pasado naturalmente el primer período de polémicas acerbas y de rivalidades provocadas por la intransigencia de los prejuiciosos, están hoy, casi unánimemente, trabajando de la misma manera, respetando casi los mismos principios, adoptando casi los mismos criterios. El arte que ya parece ser definitivamente de la primera mitad del siglo XX, comienza a ser expresado por la colectividad universal. Y no se diga que esa convergencia de espíritu uniformará, en su totalidad, las casas del mundo.

Porque, con los mismos principios universales, adaptados a cada región, a cada pueblo, a cada nacionalidad, surgirán, ciertamente, diferencias imposibles de ser previstas de antemano, pero que, sin duda, darán una unidad esencial de estilo al siglo XX.

Sin duda, lo que hay de positivo entre tanto en el arte moderno, son los principios. Principios que la filosofía estética más lógica y más perfecta rubrica, dándoles cartas de ciudadanía, idéntica a la de los viejos principios que los modernistas no pretenden negar, sino, simplemente, superar.

Lo que se está haciendo ahora en arquitectura, es una experiencia juiciosa y metódica. El ideal de los arquitectos modernos, al igual que el de los urbanistas y los sociólogos, que no olvidan que están viviendo en el siglo XX, es conseguir una directriz práctica para orientar la fabricación de casas en gran escala, a fin de proporcionar, con un mínimo de precio, un máximo de confort, principalmente entre las clases menos favorecidas. Esa directriz no fue encontrada todavía: pero las experiencias prueban y convencen de que no está lejos de ser una realidad generosa en consecuencia útiles. Cuando la industria esté capacitada para suministrar, sin interrupción y a bajo precio, determinada clase de materiales a los arquitectos, éstos obtendrán resultados extraordinarios con sus iniciativas, puesto que no desean nada más que dar mucho aire, mucha luz, mucha higiene, un poco de simplicidad elegante y de muy buen gusto al habitante de cada casa. Las municipalidades de Viena y de

Frankfurt, por este camino, es decir, haciendo uso con criterio francamente modernista de los materiales que la industria local ya está en condiciones de suministrar a un precio relativamente bajo y en gran cantidad, están intentando resolver el problema habitacional y, a juzgar por los resultados conocidos, nadie podrá decir, en conciencia, que sus tentativas fracasaron. No es necesario referirse a Rusia y a Holanda, donde la arquitectura moderna es un pleito ganado, puesto que salió victoriosa en toda la línea y del modo más absoluto.

Toda experiencia cuesta muchos sacrificios morales y financieros.

Y es por eso que muchos arquitectos modernistas que, como yo, fueron educados todavía en las escuelas clásicas de arquitectura, pero que consiguieron, por un esfuerzo personal, liberarse de los academismos, muy interesantes, pero extemporáneos, pese a su intensísimo deseo de contribuir con su parte al progreso del arte, todavía están construyendo de acuerdo con los métodos más o menos tradicionales: porque la industria no les suministra, a un costo razonable, los elementos que necesitan. Construimos todavía con ladrillo, piedra y madera: a veces usamos hierro y concreto, cuando lo permiten las posibilidades y los deseos del cliente.

En São Paulo, por ejemplo, el concreto es caro y el ladrillo, barato. En Francia, en Alemania y en los Estados Unidos, ladrillos y tejas son material carísimo, mientras que son invitantes los precios del cemento armado. Por eso se justifican las teorías económico-estéticas de Le Corbusier, Gropius y otros. Echando mano de los materiales que abundan en la región donde se construye, se intenta hacer un trabajo que por lo menos en sus líneas, en su concepción, corresponda a la época actual y no sea una copia servil de productos de otros tiempos. Tiempos en que, pese a lo que se diga, el estilo no existía, porque "estilo", es la más infortunada de todas las palabras que los historiadores inventaron para cuadricular, como en un tablero de ajedrez, las tendencias espirituales de cada período de intensidad cultural.

Los peores enemigos del modernismo son los historiadores del arte.

Peores porque, siendo profesores "de belleza" por oficio, tienden a fomentar el sentimiento colectivo de la rutina. Para ellos el ideal sería que la juventud de todos los tiempos reprodujera, sin cesar, en bibelots de biscuit o porcelana, los edificios que los griegos, egipcios y romanos, en un ansia creadora divinizante, construyeron para escarnio de su pasado y para gloria de su época. Su ideal sería hacer bibelots con todo aquello que fue expresión poderosa de energía y de épica grandeza de los pueblos antiguos. No obstante, muchos de los profesores de verdad, de los que estudian la historia, no para copiarla, sino para estímulo en sentido esclarecedor, están apoyando las iniciativas modernistas, porque comprenden que la propia historia exige la determinación de nuevos rumbos, sin los cuales no hay historia posible, ya que estancar no es vivir.

Muchas de esas autoridades, personas cultísimas que conocen la antigüedad de la manera más profunda, han declarado públicamente que la nueva manera de vivir, así como la nueva manera de pensar, justifican un nuevo modo de sentir, expresar y crear. Veamos lo que escribe sobre las manifestaciones de arte moderno el arquitecto inglés sir Lawrence Weaver, personalidad fuera de discusión, perteneciente a la vieja guardia, competentísimo crítico, que se expresa así en el prefacio de *The Studio years Book* de 1927: "Cuanto más intentamos estudiar el conflicto entre los espíritus modernos y los tradicionalistas, más nos parece que la causa no es otra que una antipatía por formas e ideas a las que no estamos habituados y que nos resultan extrañas. La guerra no destruyó sino que, al contrario, parece haber agravado, el sentimiento nacionalista en la política y en la economía social. Entre tanto las tendencias del arte, después de la guerra, parecerían haber eliminado las diferencias nacionales en el continente europeo y parecen haber impreso al movimiento moderno cualidades internacionales. Esto no sólo se limita a las naciones combatientes: todas las demás naciones también parecerían estar deseando romper con las tradiciones, al menos con las tradiciones de origen reciente.

Buscamos inspiración para las nuevas formas, en parte en los estilos arcaicos y medio perdidos, o bien en la invención franca de los espíritus creadores. Si se acepta este cambio de ideas, por lo menos conseguiremos algunos resultados definitivos. Los trabajos de nuestro tiempo llevarán la marca de nuestro tiempo. Los artistas inventores y creadores merecerán una confianza y respeto distintos al que reciban los buenos artesanos que se ocupan de copiar trabajos de sus predecesores.

Aprecio y respeto profundamente el trabajo realmente moderno, que se atreve a ser francamente moderno, aun cuando no sea siempre de mi (probablemente malo) gusto. Es que, inclusive en el peor de los casos, nos revela un ser humano trabajando y viviendo, luchando por expresar algo de su tiempo, de su personalidad, de su ambiente".

Realmente, basta un poco de raciocinio saludable, de sana lógica, de imparcialidad crítica, para llevar a la gente a la conclusión de que, siendo el modernismo, aun fragmentario como hoy se nos presenta, una expresión de energía creadora, no se le puede ni debe negar el derecho a la existencia. Es el fruto de la propia existencia.

Así como la vida de hoy día se diferencia, fuertemente, de la de los dos siglos anteriores, también el arte debe, lógicamente diferenciarse del arte de aquellos tiempos. En todo esto, parecería que, en materia de lógica, los conservadores son los verdaderos. . . futuristas. Y no es un título que les recomiende. . .

(*Correio Paulistano,* 29 de agosto de 1928).

ARQUITECTURA DEL SIGLO XX

Gregori S. Warchavchik

La suma de argumentos convincentes que militan en favor de las nuevas ideas es tan grande, que sería avaricia no ofrecérselos al público, en un lenguaje al alcance de cualquier inteligencia medianamente culta.

Pienso que, exponiendo algunos de esos argumentos, fácilmente se logrará que el lector se convenza de que la manera de construir de un pueblo debe reflejar, positivamente, su manera de sentir. Un pueblo aumenta, día a día, su cultura: a medida que su mentalidad percibe los fenómenos de la vida real con más claridad adquiere mayor riqueza de experiencia, se libera de prejuicios, aprende a hacer uso de la máquina, así como de cualquier otro elemento de confort moderno, con un sentido que sólo puede ser peculiar a quien posee, precisamente, su cultura y su capacidad de percepción del mundo exterior: y, de esclavo del alimento y los rigores de la temperatura que era, pasa a ser dominador de todo esto, adquiriendo y perfeccionando la facultad de trabajar eficientemente y de usufructurar el placer de vivir. Asume, por consiguiente, ante los hechos estéticos y los hechos económicos, una actitud que debe ser, y que realmente es, diferente de la adoptada por pueblos de otras épocas y que se nutrían de otra cultura, generadora de consecuencias muy distintas a las que pueden ser subsiguientes a la actual civilización.

Antiguamente, como la cultura era privilegio de pocos príncipes, o de pocos artistas y sabios favorecidos por los mecenas, los pueblos no tenían, no podían tener aquello que hoy día se denomina, vulgarmente, "actitud". Los pueblos eran pasivos, incultos, y la única cosa que los llevaba a la rebelión, era el hambre. La propia injusticia era cosa de menor importancia. Sólo los individuos cultos tenían actitudes propiamente dichas, afirmadoras de personalidad. Y como los cultos, o eran ricos o estaban al servicio vitalicio y exclusivo de los ricos, dejaron únicamente documentos reveladores de su personalidad y no de la personalidad colectiva, del pueblo del cual hacían parte. La única excepción

que hay, según parece, a esta regla, se verificó en las épocas góticas, cuando los grandes monumentos de la fe fueron levantados por el pueblo, por la colectividad, de acuerdo con lo que afirman escritores fidedignos. Los artistas, aún menos comprendidos que hoy día, se encontraban entre los obreros. De hecho, el escultor de aquel tiempo era el obrero que desbastaba el mármol, que trabajaba la madera, que manipulaba la arcilla. No era el gentilhombre, presos en la corte, en el *entourage* de los potentados de la tierra, ni tampoco se veía protegido a cambio de las obras que ejecutaba.

En nuestros días, por el contrario, cuando la cultura, todavía relativamente cara, ya no es el privilegio sino de los que son inteligentes y los que quieren aprender, se puede decir, sin exageración, que toda la gente comienza a pensar. Se puede decir que, aunque guiada generalmente por algunos cerebros de excepción, la masa procura afirmarse como expresión de colectividad, tanto numérica como mentalmente vigorosa. Y de ahí resulta, no sólo la necesidad de que se levanten palacios, pues los terratenientes siempre los tuvieron y seguirán teniéndolos, sino la exigencia de que se edifiquen residencias, casas o máquinas de habitación, donde cualquier persona, sin tomar en cuenta si sus bienes son escasos o abundantes, puede gozar del confort y de la higiene a que tiene derecho porque vive en el siglo xx, es decir, porque posee un patrimonio cultural y educacional mayor que el de cualquier individuo, cualquier pueblo de cualquier otro período histórico.

Tal exigencia, aliada a las nuevas circunstancias que proporciona la taylorización de los métodos, da origen, en el cerebro de quienes piensan con la propia cabeza y con los ojos puestos en el presente y en el futuro, a la concepción de casa tipo. Es una concepción que sufre las más acerbas críticas, pero que encuentra su razón de ser en innumerables fenómenos de la vida cotidiana.

Le Corbusier y, como él, la pléyade de los modernistas, intentaron —aún están intentado—, resolver el problema de la casa noble en su simplicidad, de modo que estuviera lo más acorde posible con el espíritu de la época en que vivimos. Una tentativa de solución, nada despreciable, de ese problema, es la creación de "casa tipo". Sobre este asunto, sin embargo, hablaremos en próximas oportunidades.

Es ridículo, pues, que los pasatistas ataquen a los propagadores de ideas nuevas, que actúan con sinceridad y con el franco deseo de hacer alguna cosa en bien del arte y de quienes necesitan vivir en una casa. Los vanguardistas sinceros también tienen defectos, defectos propios de quienes inician un nuevo movimiento de ideas y principalmente de quienes, sin temor, tratan de alterar ciertos valores de dos asuntos tan delicados como son el arte y la economía pecuniaria.

Si somos reprobables por estos defectos ¿por qué no lo son, por defectos aún mayores, quienes nos precedieron?

Hay equivocaciones, en las obras de la antigüedad, que sólo una ingenua creencia en la imposible ingenuidad de hombres de otras épocas puede justificar. Y lo peor es que tales errores, además de ser aplaudidos por los pasatistas de hoy día, son seguidos, continuados, sufragados y consagrados.

A título de orientación al público quiero, ahora, dejar que Le Corbusier, con sus palabras, exponga, en líneas generales, su teoría de la arquitectura, puesto que, hasta hoy, el público de aquí parece estar informado sobre la personalidad y la producción de ese artista sólo por sus adversarios, por los mismos que no lo quieren y no lo saben o no lo pueden comprender: por aquellos que buscan solamente sus defectos, subrayando su gravedad como si se tratara de una situación aislada, fuera del conjunto para el cual fue pensada. No debe admirarnos, por otra parte, que ocurra esto con un modernista, ya que hasta Dante y Goethe fueron combatidos con armas igualmente desleales.

He aquí lo que dice Le Corbusier:

"Preocupada en la búsqueda de sus nuevos medios de realización, la arquitectura se presenta como el resultado de los procesos de un sabio en su laboratorio: parece, hasta cierto punto, que la inspira sólo la razón y que se hace obedecer por ella. Y aquí estamos, hablando únicamente de racionalización, industrialización y taylorización. Y para 'historizar' este acontecimiento suprimimos, antes que nada, las cornisas, las fachadas y las cúpulas de los siglos anteriores. Conducimos la arquitectura para 'dentro de casa', dentro de esa casa habitación abandonada hasta ahora —en líneas generales—, a los cuidados de especialistas anónimos. Los arquitectos de otras épocas daban cuenta de la arquitectura en la construcción de templos o de palacios: nosotros suprimimos los templos y los palacios. Intentamos conseguir, finalmente, el tipo de casa de hoy, un tipo que exprese el contenido, el tamaño y la organización de una sala para un hombre no provincial o nacional, sino para un hombre de la época, equivalente en todos los países del mundo: esfuerzo internacional. Afirmamos que 'la casa es una máquina de habitación'. La evolución de los tiempos modernos nos condujo a esto, y en esto consiste la gran revolución. El nudo del conflicto está precisamente en eso: la gran masa de quienes aceptarán la 'máquina de habitación' pretende detener ahí la definición de arquitectura. No obstante, el arte es inseparable de la acción humana, puesto que el arte no es más que la manifestación individual de libertad, de opción personal, y por ella el hombre siente que existe. No se puede disociar una necesidad espiritual tan fundamental, de una necesidad motriz de acción del hombre. Es pueril la tentativa de formular un sistema que iría más allá de esta especie de 'standard del

corazón', sería pueril formular un sistema desequilibrado, que no estaría de acuerdo con los impulsos eternos del alma humana.

Adviértase que aquellos que sólo quieren la 'máquina de habitación', y que pregonan semejante hiper-racionalismo, son justamente los menos racionales, son las personalidades descontroladas por una razón inestable, o gente locamente sentimental todavía, por falta de equilibrio interior. La 'máquina de habitación' se convirtió en una catapulta. Ya me han hecho muchas veces esta advertencia: '¡Atención! usted es demasiado lírico y se arriesga a perderlo todo'. A pesar de eso, un principio racional me induce a algunas conclusiones prácticas en relación con la 'máquina de habitación'.

Son éstas:

Tejado en forma de terraza, con jardín.
Casas asentadas sobre columnas.
Ventanas en el mismo sentido extenso de la pared.
Supresión de cornisas.
Planta libre.
Fachada libre.

Todas estas conclusiones salen de búsquedas de técnica pura.

Pero yo pretendo hacer poemas, porque no me interesa la técnica pura. Sin embargo, no admito poemas que sean hechos de palabras sueltas. Aspiro a un poema hecho de términos sólidos, con un sentido perfectamente definido y agrupados según una sintaxis clara.

La 'máquina de habitación' está en el camino de la arquitectura. Ella concreta una solución inevitable para el equilibrio de una sociedad mecanicista. Sin embargo, el equilibrio social no puede existir a no ser en virtud de la instigación de un credo, de una manifestación de lirismo.

Negar el credo, suprimir el lirismo, es, evidentemente, imposible: y, si esto fuese posible, sería como privar el trabajo de su propia razón de ser: servir al animal, al corazón, al espíritu. La 'máquina de habitación' no abriría nuevas sendas, nuevos horizontes artísticos. ¿Dónde quedaría, en tal caso, la arquitectura? Conviene recordar siempre que la arquitectura permanece más allá de la máquina".

Eso es, en una traducción libre pero fiel, lo que dice un gran artista moderno respecto al arte que surge actualmente. No es un tratado de estética. Es, sin embargo, una confesión que debe estimular a todos aquellos que se interesan por los problemas del arte. Es, sobre todo, una síntesis panorámica que puede demostrar, a quienes conocen el arte moderno sólo "de oídas", que todo este movimiento espiritual es sólo el comprobante de esta gran verdad proclamada por el propio Le Corbusier: "La criatura humana no se siente feliz sino cuando se enfrenta con creaciones que le son propias, brotadas de su espíritu, para deleite de su espíritu".

(*Correio Paulistano*, 5 de septiembre de 1928).

ARQUITECTURA DEL SIGLO XX

MAS SOBRE LAS TEORIAS DE LE CORBUSIER

Gregori S. Warchavchik

En nuestro artículo anterior, dimos al público algunos rasgos generales de las teorías de Le Corbusier, en el intento de volverlas, por lo menos, sumariamente conocidas de nuestros lectores. Porque hasta hoy, según parece, sólo se han publicado en São Paulo y quizás, en todo el Brasil, comentarios relativos a esas teorías, encarándolas desde un punto de vista de voluntaria cuando no malévola, oposición. No obstante, si las publicamos con la lealtad que nunca debe faltar, sobre todo cuando se quiere discutir con ánimo de imparcialidad y con el propósito de ser útiles al arte o a la ciencia —y no a una determinada corriente de pensamiento estético o científico—, eso no significa que seamos adeptos irrestrictos del gran arquitecto francés. En cualquier teoría se pueden reconocer puntos verdaderos, porque no hay nada malo que sea absolutamente malo, así como no hay nada bueno que sea absolutamente bueno. Se pueden valorizar algunos argumentos decisivos de un autor sin que por eso quien los apoya sea, forzosamente, su correligionario. Así, desde ya, conviene precisar que nosotros, militando entre las filas de los que no se quieren apegar al pasado, por haberse liberado de él por un esfuerzo espontáneo de la inteligencia o de la manera de sentir, no somos prosélitos de Le Corbusier, ni nos acogemos a su sombra para ser mayores o mejores, aun cuando reconozcamos y proclamemos que en lo que él hace y dice, hay muchas cosas extraordinariamente útiles a la evolución de las artes plásticas, y, principalmente, de la arquitectura.

Los problemas que Le Corbusier se propone resolver, son los mismos, en línea general, que nos preocupan a nosotros. Son los mismos no por *parti pris,* sino porque forman precisamente el conjunto de interrogantes, la suma de inquietudes, la base, por decirlo así, de todas las aspiraciones que caracterizan nuestra época, que hacen que nuestra época sea perfectamente definida y no se confunda con ninguna otra.

EL SENTIDO ECONOMICO EN EL ARTE

En ciencia como en política, en filosofía como en arte, todo el movimiento moderno se basa en el mismo concepto: "economía". No nos referimos, por cierto, a la economía en sentido vulgar, que significa depositar en el banco o en alguna caja, unos cuantos miles de *réis* por mes. Damos al vocablo el sentido que tiene, de ciencia que estudia las relaciones entre el valor de cambio y el valor de uso, y, en tal forma, es económica, por ejemplo, en arquitectura, la casa que realmente vale la financiación empleada en ella. Ahora bien, siendo la economía una de las características de la vida práctica que se desarrolla en nuestra época, así como la especulación abstracta era la característica de la vida del siglo XVII e inclusive del XVIII, es justo que actualmente la arquitectura se transforme en un arte preocupado por los asuntos económicos, tal como cualquier arte, en los siglos mencionados, era una pura excursión por la esfera de la fantasía. Estamos en el siglo XX, y es justo que se haga arte desde el punto de vista de la vida cotidiana, en el único sentido que hoy día nos puede parecer verdadero, el de la tierra, con todos sus espléndidos defectos característicos y todas sus inefables virtudes imprevistas.

La arquitectura se negaría a sí misma si los que la practican, que son los ingenieros y arquitectos, actuaran con absoluto desconocimiento de las inquietudes actuales, a saber: la carestía de la vida, la falta de trabajo, el aumento de población, la creación de nuevas industrias, y, en fin, una interminable serie de interrogantes resultantes de la propia función vital de la comunidad. De las grandes concentraciones urbanas, que son los núcleos vitales del mundo, la fuerza propulsora de las nuevas corrientes de actividad práctica, que estimula la ciencia avanzada y que exigen las necesidades de cultura y de educación de nuestro tiempo, surgió un problema cuya solución se vuelve cada día más urgente: el de la casa económica, higiénica y agradable. Construir económicamente, es decir construir casas que valgan el dinero que se emplea en ellas, y casas que no exijan inversiones enormes de capital, ahí es donde se podría concretar una línea de conducta de un arquitecto que fuera, al mismo tiempo, ingeniero, artista y educador.

Arquitecto, porque su función es tectónica; ingeniero, porque arma una máquina de habitación de acuerdo con los requisitos de la ciencia, aplicando las últimas conquistas de la técnica para proporcionar al hombre la higiene y confort a que tiene derecho; artista, porque, en lo que ejecuta, revela sensibilidad y respeto por las proporciones; educador, porque, como ingeniero, enseña a utilizar los descubrimientos científicos en la vida práctica, y, como artista, tiende a elevar los espíritus.

Lo que estamos diciendo no es nada nuevo, pero está lejos de ser aceptado por todos, y por lo tanto conviene insistir. No es nuevo porque en Alemania, por ejemplo, la *Bauhaus,* escuela de Bellas Artes y de artes

aplicadas, mantenida por la municipalidad de Dessau, y que sirve de laboratorio experimental de las nuevas ideas arquitectónicas, ya reconoció y proclamó la necesidad expuesta más arriba, iniciando una educación estética que, siendo altamente espiritual, no se olvida de las contingencias terrenales.

Las experiencias de la *Bauhaus* son de gran valor y permanecerán en la historia de la arquitectura, correspondiendo, en la historia del espíritu moderno, a las experiencias de Alberti iniciando el movimiento renacentista en el siglo XIV, en la historia de una estética pasada.

LA "CASA TIPO"

La *Bauhaus,* mientras Gropius la dirigió, trató de hacer una "casa tipo" y llegó a construir una para la exposición de Weimar (1923). "Casa tipo" no quiere decir, como intentaron hacer creer al público algunos elementos pasatistas, un único tipo de casa, infinitamente repetido, igual en tamaño, en líneas, en función, para todos los seres humanos. "Casa tipo" fue la expresión que se convino para designar la construcción de casas donde el arquitecto utilizara cuartos prefabricados, de diversos tamaños, a cada uno de los cuales es posible imprimir una marca particular, una característica fundamental que corresponda, plenamente, a la función para la que está destinado. Pasará con tales cuartos lo mismo que sucedió en música: los tonos de la escala son pocos y, sin embargo, toda la música compuesta hasta ahora no precisó más para ser infinitamente variada.

Le Corbusier ya expuso una teoría parecida. Imaginó, también, cuartos de dos dimensiones distintas, que denominó células o medias células, con las que compuso casas para todas las exigencias familiares, sin uniformar, no obstante, el tamaño de las casas ni el carácter de sus funciones. Células son los cuartos, las salas; medias células son las cocinas, baños, etc. Con tales elementos, que no pueden ser más simples ni más económicos, construyó un barrio de 56 casas en Le Pessac-Bordeaux, propiedad del gran industrial francés Sr. Fruges.

CASAS ECONOMICAS

En 1925, la municipalidad de Frankfurt, Alemania, elaboró un programa para la construcción de casas económicas, a fin de resolver la crisis habitacional. Consiguió realmente construir unas siete u ocho mil casas, en el corto espacio de unos tres años: casas que fueron diseñadas por sus ingenieros, señores Ernst May y Boehm, con la colaboración de los arquitectos Kaufmann, Brenner, Schuster, Rudloff, Assamann y otros.

El programa establecido entonces obedeció a planos de urbanismo moderno y a un método de construcción característico de nuestro tiempo.

Puertas y ventanas, marcos y demás accesorios, fueron estandardizados. Una parte de las casas fue construida en ladrillos perforados y la otra en concreto con polvo de piedra: todas fueron montadas con un sistema peculiar empleado en Frankfurt. Los techos son planos, siendo gran parte de ellos utilizados para terrazas. Lo que hay de moderno en esas casas, además del tipo arquitectónico es el abastecimiento de agua y el servicio de calefacción para un barrio entero, por medio de una central distribuidora, como hasta ahora sólo conocemos en los grandes edificios de apartamentos.

En los Estados Unidos, en las primeras experiencias hechas (con casas pequeñas) hace unos diez años, se usaron paredes prefabricadas, lo que disminuyó, de hecho, el tiempo de trabajo, eliminando una gran parte de los salarios que serían indispensables para su construcción directa, y también por estar a salvo de las interrupciones laborales, ocasionadas por los cambios atmosféricos.

En el Brasil, las posibilidades de llevar a efecto ese tipo de construcción económica, no son pocas. Ya existen algunas experiencias hechas, experiencias en vías de realización y también ya concluidas, y que están dando, sea desde el punto de vista financiero, como de la comodidad que proporcionan a sus habitantes, buenos resultados. Es cierto que siempre se ha tratado de construir casas económicas: pero el sentido literal de economía, apenas notado por el propietario que encomienda la construcción, consistía en hacer una casa a bajo precio, empleando también un material que más vale no mirarlo. De esa manera, la economía se convirtió en un fraude perfectamente caracterizado.

En São Paulo, dada la carestía del cemento y la falta de materiales de construcción (materiales adecuados a la construcción moderna) todavía no es posible hacer lo que se ha hecho en otras partes del mundo. La industria local, pese a su incesante progreso, aún no fabrica las piezas necesarias, estandardizadas, de buen gusto y buena calidad, tales como: puertas, ventanas, marcos, aparatos sanitarios, etc. Estamos siempre sujetos a la obligación de emplear material importado, lo cual encarece mucho las construcciones. En tal forma se vuelve evidente, la casi imposibilidad, por el momento, de obtener material conveniente manufacturado y a bajo precio. Esto impide, desde luego, que nos liberemos del uso del ladrillo, material anticuado que se presta muy poco al tipo arquitectónico que surge hoy día. A pesar de eso con todas las dificultades, se consiguen realizar trabajos orientados a la manera moderna, economizando un 25% sobre el costo total, pese a ser ejecutados con materiales de primera. Esa economía resulta de la cantidad de material empleado, cantidad que es menor puesto que la construcción se lleva a cabo científicamente, por lo que se consigue, también, la reducción de mano de obra, gracias a la organización racional del esfuerzo de los obreros. Se comprende bien la ventaja de levantar muchas casas juntas, o que empleando la estandardización, se da un factor esencial de abaratamiento. Aparte de

eso, se economiza eliminando cosas inútiles, ingenuamente necesarias en casas anticuadas pero que, gracias al buen gusto y a la simplicidad de la construcción moderna, pasan a ser perfectamente superfluas, cuando no ridículas.

El ladrillo es un material arcaico. Necesitamos otro material más voluminoso, a fin de poder levantar una pared con mayor rapidez. Siendo el ladrillo un elemento de unidades de dimensiones mínimas, requiere, para alcanzar una altura preestablecida, un esfuerzo conjunto mucho mayor del que se emplearía con un material más grande. El ladrillo, sin duda, ya tuvo su razón de ser, para la construcción de cornisas elaboradas, y para cierto tipo de edificios ejecutados en material a la vista obedeciendo a diseños especiales, tal como se usa en el norte de Alemania, en Holanda y en Inglaterra. Cuando las paredes deben ser revestidas de argamasa, el material a emplearse podría ser otro, que obedezca a las leyes de estática, sea impermeable e higiénico.

Los bloques de material manufacturado que deseamos, ya tendrían los orificios para el pasaje de cañerías, lo cual representaría una gran ventaja económica, porque en las construcciones modernas las cañerías ocupan un lugar importante. Por esa razón debemos insistir en la necesidad de preparar en las fábricas un material destinado a las construcciones, material que consistiría en partes componentes de la construcción general, tales como: células o cuartos ya listos, o paredes desmontables. Las experiencias europeas y norteamericanas prueban que tal cosa es posible. Sería, pues, de gran conveniencia que nuestros grandes industriales, a quienes corresponde el papel de los Médicis del siglo XIV, se interesaran por este problema, patrocinando las experiencias necesarias, porque es de ellas, principalmente, que depende la solución de ese enorme interrogante, doblemente técnico y humanitario, concretado en la industria de casas adecuadas al hombre de nuestro siglo.

(*Correio Paulistano*, 14 de septiembre de 1928).

ARQUITECTURA MODERNA — I

Mário de Andrade

QUIEN CONOCE el arte de modo sistemático y con el amor suficiente para no momificarse en el pasado, quedará atontado si va a ver los anteproyectos del Palacio de Gobierno, expuestos en el *hall* del Teatro Municipal. La impresión que dejan es lamentable. Una sensación casi trágica de abatimiento, unas ganas locas de mandar este Brasil a freír papas, irse al diablo, ir a bañarse, hacer puñetas y otras cosas por el estilo.

Porque ni siquiera la gente puede comprobar en los concurrentes un deseo de crear, un respeto por la invención personal, un orgullo de personalidad. Sé bien que algunos procuraron por lo menos aprovechar un poco ciertos elementos decorativos barrocos de tradición colonial. Pero eso mismo es tan pobre, tan disfrazado y, sobre todo, tan imitativo y referente sólo a la parte decorativa, que no vale nada ni como argumento. Sin embargo es la única cosa que despierta algún interés, aunque sea no más para comentarlo.

El resto es un montón de cosas obsoletas y repetidas normalmente, escolarmente, con un fatalismo de esclavos. Pasan los Luises, pasa el Petit Trianon, pasa el Grand Palais, pasan las estaciones ferroviarias, torres, torreones, cúpulas, ¡ah! las cúpulas... Pasan los frontones griegos, las columnas y las columnitas. Una vasta tristeza, un desierto total. Nada.

Me rehúso absolutamente a comentar los anteproyectos de ese concurso. Creo que la única solución posible es anular el concurso: porque además de la completa falta de simplicidad, de arquitectura posible de ser también considerada como ingeniería, en cuanto solución plástica; por la abundancia ostentosa y cómica de perolitos decorativos completamente inútiles y sin ninguna gracia, no me fue posible descubrir en medio de todo eso la más mínima invención, el más mínimo poder creador. Y como donde no hay creación no hay arte ni artistas, no puedo co-

mentar ni criticar una serie de reproducciones más o menos lícitas, sin duda, que, aunque no tengan intención verificable de plagio, no pasan de ser meras reproducciones.

Sin embargo, en medio de todos estos proyectos escolares y monótonos, hay uno que grita estridentemente, llamando la atención de todos. Siempre tiene delante una cantidad de gente riéndose a carcajadas. Algunas, rojas de indignación. Es el proyecto modernista presentado por un ingeniero que se oculta bajo el seudónimo de "Eficacia" y que reprodujo ayer el *Diário Nacional.*

Ese proyecto, pese a las reservas que haré en un próximo artículo, es el único que honra el concurso. Podemos hasta suponer que no tenga el más mínimo valor, como pretenden muchos, o que sea pura burla, como sostienen otros.

Garantizo que no es ni una cosa ni otra, pero debo suponerlo para argumentar. Ya que, aún así, es el único proyecto que honra el concurso. ¡Qué esperanzas nos da!. . . Nos ilusiona que haya alguien en el concurso que se preocupe por la ingeniería actual; nos ilusiona que exista en el Brasil un espíritu inventivo de ingeniero; nos ilusiona por el arte y por la lógica. Por lo menos en ese proyecto hay investigación, hay búsquedas y eso es reconfortante.

Debo decir antes de nada que estoy convencido que el proyecto no será aceptado. Creo, además, que el ingeniero que lo hizo tiene mi misma convicción. No puede ser aceptado por una simple razón: no será aceptado. En un país tan atrasado e ignorante como el Brasil, no es posible de ninguna manera que la gente acepte el proyecto de "Eficacia". Puesto que tal cosa es imposible, el proyecto, de hecho, no podrá ser aceptado, ya que no corresponderá a ninguna realidad brasileña. A ninguna. Hay quienes podrían argumentar que una comisión compuesta por modernistas aceptaría o recomendaría ese proyecto. . . Es un argumento falso porque si bien esos modernistas, en literatura pueden bien escudarse en la recomendación, en la atención y el respeto de nombres como Carlos de Laet, João Ribeiro, Amadeu Amaral, Alberto de Oliveira, y, sobre todo, Graça Aranha, en las otras artes viven abandonados y defendidos solo por sus propias convicciones. Por eso representan una minoría izquierdista absolutamente ineficiente, sin ninguna fuerza representativa. Una minoría ridiculizada y repudiada. Nadie imagina siquiera que dicha minoría sufre o se desespera por ese motivo. Absolutamente nadie. Sin que pueda inventar razonablemente alguna satisfacción por esa ineficiencia momentánea en que aparentemente vegeta, esa minoría vive satisfecha, consciente del papel que representa y convencida. . . convencida de sí misma. Lo cual, al fin y al cabo, es la mejor y más feliz de las convicciones. . .

No obstante, esa minoría constituida por un grupo no diferente al de una élite, aunque sea por su refinamiento y su soledad, esa minoría

elitesca no representa realmente ninguna realidad brasileña. Pese a que en este momento ella sea el único sector nacional que se preocupa exclusivamente por el problema artístico nacional. A pesar de lo cual no representa nada de la realidad brasileña. Está al margen de nuestro ritmo social, fuera de nuestra inconstancia económica, fuera de la preocupación brasileña. Si esa minoría está bien aclimatada dentro de la realidad brasileña y vive en intimidad con el Brasil, la realidad brasileña, en cambio, no se acostumbra a ella ni vive en su intimidad. Por todo esto me veo obligado a verificar que la minoría no representa nada en la existencia contemporánea del país, respecto a las artes plásticas. Está en la misma situación de una comisión de chinos que viniese a juzgar y a escoger en el concurso de anteproyectos. Ni más ni menos.

Repito, pues: el proyecto de "Eficacia" no puede ser aceptado por la sencilla razón de que ninguna comisión brasileña lo acepta. No puede ser aceptado porque no será aceptado.

Diário Nacional, São Paulo, 1º de febrero de 1928.

EL NUEVO PALACIO PRESIDENCIAL DEL ESTADO DE SÂO PAULO: UN CURIOSO PROYECTO

Mário de Andrade

Como es sabido, el gobierno del Estado resolvió construir, en el mismo local ocupado actualmente por la sede del ejecutivo, un nuevo palacio presidencial. Han sido varios los proyectos presentados por arquitectos de nuestra capital: pero entre ellos, ninguno, realmente, tan curiosos como el que reproducimos.

Se trata de un proyecto que, como podrá verse, está en perfecto antagonismo con todo lo que tenemos en materia de arte arquitectónico.

Su autor, ingeniero y artista que pasó varios años en Europa, tuvo, sin duda, al presentar este proyecto, un raro gesto de audacia, dado el espíritu conservador con que recibimos siempre ciertas innovaciones, especialmente en materia de arte.

El nuevo palacio presidencial, en la hipótesis de ser aceptado el proyecto por la respectiva comisión que actúa como jurado, sería, en sus líneas generales, el edificio que reproduce nuestra fotografía.

El predio sería construido en concreto armado con numerosos ascensores de varias dimensiones y velocidades. Tendría numerosos salones y otras dependencias, entre las cuales un gran salón para fiestas, refectorio para vigilantes, apartamentos particulares para el Presidente y para su familia, compartimientos para la instalación de secretarías, etc.

Con magnífica vista sobre el Bras y sobre el parque de D. Pedro II, el palacio tendría varias terrazas ornamentadas y dispondría de plantas decorativas y ejemplares de nuestra flora, con viveros para aves, etc.

Habría numerosos pisos, con algunos *halls*, escaleras y un nuevo sistema de iluminación y ventilación.

Pero lo más interesante es el carácter bélico de este palacio, donde se establecería un piso completo de defensa aérea y terrestre, con varios

cañones de tiro rápido, aviones, etc. Otra novedad serían los grandes reflectores, uno de los cuales funcionaría permanentemente.

El Palacio de São Paulo presentaría muchas otras innovaciones, en caso de que este curioso proyecto fuera aceptado.

Diário Nacional, São Paulo, 1º de febrero de 1928.

SÃO PAULO Y LA NUEVA ARQUITECTURA

Gregori Warchavchik

¿Por qué decir arquitectura nueva y no arquitectura moderna?

Justamente para subrayar la diferencia entre las dos y para indicar que no se trata aquí de la arquitectura que todo el mundo llama moderna, aunque de moderna no tenga más que el baño y la instalación eléctrica.

Se llama así porque los elementos decorativos empleados, aunque estén copiados de obras antiguas, son copias tan mal hechas y tan ordinarias que mal se podría reconocer el original.

Es suficiente que un viejo motivo sea transformado un poco (habría que decir "estragado"), ejecutado en material barato, todo hecho con perfecto desprecio justamente de las reglas arquitectónicas que constituyen el valor de las bellas construcciones antiguas, y en seguida el edificio se califica de moderno.

Esto ha producido una gran confusión y perjudica la verdadera arquitectura moderna: por esa razón la llamamos "nueva arquitectura".

Nueva arquitectura es la que sabe aprovechar las enseñanzas de los grandes maestros y la experiencia adquirida a lo largo de los siglos, y que a pesar de esto y justamente por esto, sigue la línea de desarrollo de la humanidad y corresponde a las necesidades técnicas y estéticas del hombre del siglo XX, bien distinto en su mentalidad del hombre de otras épocas.

La Nueva Arquitectura, aunque tenga sus raíces en las más viejas arquitecturas que se conocen, es aquella que no copia, sino que inventa valores nuevos.

Arquitectura hecha para quienes utilizan las conquistas de la técnica y la ciencia, que viajan en automóvil y que, de aquí a poco, lo harán en aeroplano.

Arquitectura hecha para quienes viven en este siglo y se visten modernamente: para las muchachas que desprecian la crinolina, y protestarían indignadas si se les propusiese usar una docena de faldas almidonadas,

una encima de otra, y para los muchachos que ciertamente se rehusarían a llevar una cabellera empolvada.

En Europa, el arte nuevo, a pesar de la lucha desigual y descorazonadora contra los fantasmas del pasado, venció; en esta hermosa tierra brasileña en formación, donde no es preciso destruir lo antiguo para crear lo nuevo: en esta tierra podrá nacer una cultura que le dará un carácter particular y único.

El país es nuevo, rico, lleno de fuerzas y tiene pocas tradiciones; su camino está abierto para un futuro brillante también en el campo de las artes, como ya lo está indiscutiblemente en el dominio de las finanzas, en la industria, en el trabajo y en la política.

¡Tenemos tanto respeto por las cosas viejas! Miguel Angel, siempre citado como ejemplo por los pasatistas que, aparentemente, no conocen bien ni su vida ni su obra, no lo tenía tan marcado.

Destruyó el Coliseo para construir el Palacio Farnese. Nosotros, los arquitectos de hoy, somos más tolerantes.

Conservamos, comprendemos, estudiamos las obras de los grandes maestros.

No cometemos, sin embargo, el sacrilegio de copiarlos. Procuramos con todas nuestras fuerzas trabajar honestamente, vendiendo nuestro trabajo y no el patrimonio ajeno.

En el Brasil, la nueva arquitectura ha encontrado muchos amigos en las mejores capas sociales.

Existen ya algunos trabajos hechos en este estilo y otros están en construcción. Las fotos que acompañan este breve texto son todas de edificios en construcción.

Las fotografías representan:

Predio e interiores de algunos trabajos míos, ya terminados. Esto prueba que la Nueva Arquitectura, y el arte nuevo en el Brasil, especialmente en São Paulo, ciudad de vertiginoso progreso, encontró un cálido ambiente de simpatía y una tierra fértil.

La juventud no teme las nuevas sensaciones.

No vive en el pasado.

Eso lo deja para los viejos.

São Paulo, por lo mismo, es una ciudad joven.

Ilustração Brasileira, Nº 109, Rio de Janeiro, septiembre de 1929.

NUESTRA ARQUITECTURA SE MODERNIZA

Mário de Andrade

Una realización que representa muy bien el concepto de renovación artística.

Hoy reproducimos varios aspectos de la residencia de G. Warchavchik, inaugurada recientemente en São Paulo. Era justo que la capital paulista, que ha sido la cuna de todas las tentativas de la modernización artística del Brasil, tomase también la iniciativa de modernizar nuestra arquitectura. Cuando se convocó el malogrado concurso de fachadas para el Palacio de Gobierno, el único proyecto que consiguió interesar algo al público fue el modernista, como recordarán los paulistas. La residencia Warchavchik es, ahora, una realización completa, que prueba que hasta en la propia arquitectura nos compete iniciar la modernización artística del Brasil.

Construida por el ingeniero Gregori I. Warchavchik, la casa que hoy presentamos es, realmente, una solución felicísima. Sin ser tendenciosa, ya que utiliza la teja, el artista ha intentado concentrar en ella todas las innovaciones más justas de la arquitectura moderna. El edificio fue hecho en cemento armado con revestimiento de revoque salpicado de mica. El brillo de la mica vuelve muy decorativas las paredes, de tal manera que el artista puede prescindir de molduras, columnatas y demás adornos superficiales y superpuestos. La tendencia de la arquitectura moderna es la de evitar toda superposición decorativa y hacer de los propios elementos esenciales de una casa de habitación, los motivos de belleza arquitectónica. La composición de los volúmenes (aposentos), la distribución de las superficies (paredes), de las aberturas (ventanas, puertas) y el carácter del material que originan la forma y los juegos de luz, son los motivos legítimos de la belleza arquitectónica.

La residencia Warchavchik representa cabalmente ese concepto de la arquitectura moderna. Su conjunto es armonioso y sereno como debe serlo una residencia familiar. El cemento armado está bien expresado por la

nitidez y arrojo de las formas, permitiendo a las amplias ventanas de canto que no solamente ventilen completamente el interior, sino que instalen en los aposentos la constante presencia del jardín exterior. Esto representa, por otra parte, una creación interesantísima del ingeniero Warchavchik. La grama lisa y plana, enmarcada por cactos y palmeras es de una espléndida originalidad y da al conjunto una acertada nota de tropicalismo y disciplina.

La casa del Sr. Warchavchik está situada en Villa Mariana.

Diário Nacional, São Paulo, 17 de junio de 1928.

ARQUITECTURA COLONIAL — III

Mário de Andrade

Ayer llegué a la conclusión de que si nadie podía todavía afirmar definitivamente que la arquitectura modernista se generalizó, era lícito que un arquitecto brasileño tentara una orientación más racial y separatista.

Resolví comentar hoy más profundamente acerca de las circunstancias que le permiten esta orientación nacionalista: la evolución de la arquitectura moderna y la actualidad psicosocial brasileña. Es indudable que el estilo arquitectónico inventado por los artistas de vanguardia presenta tal ausencia de carácter étnico y hasta individual que la gente puede considerarlos perfectamente internacionales y anónimos. Encuentro bien conmovedor ese aspecto social del anonimato de la casa modernista. No me basta verificar que la arquitectura modernista, librándose del carácter étnico como ninguna otra de las bellas artes, es la más moderna y más humanamente exacta de las actuales orientaciones. Además de esa liberación de los tics, preconceptos y fatalismos raciales, la arquitectura modernista coincide con la manifestación folklórica. Eso me conmueve. Es interesantísimo comprobar que si las artes, a medida que fueron evolucionando y refinándose, se alejaron de la más primaria, más fatal de las manifestaciones artísticas: el arte folklórico, la arquitectura modernista, en cambio, que es socialmente hablando la más adelantada de las manifestaciones eruditas del arte, volvió a confundirse nuevamente con la esencia fundamental del folklore: la presencia del ser humano, con ausencia total de la individualidad.

Poesía, pintura, música, están ahora con frecuencia observando las manifestaciones artísticas del pueblo. Pero hacen esto como objeto de estudio, para readquirir normas fundamentales perdidas a través del refinamiento, para retomar el carácter nacional, etc. Y no dejan, sin embargo, de persistir en un individualismo exacerbado. Al paso que la arquitectura modernista, fundamentándose en la ciencia, basada en valores y datos

científicos que el pueblo ignora, super erudita, haciendo caso omiso absoluto de la enseñanza arquitectónica popular, coincide con el arte popular en lo que éste tiene de más humano y fecundo: la ausencia del individuo.

Sin embargo, la arquitectura modernista está apenas en el comienzo de su evolución, mal orientada. ¿No será acaso de su infancia, necesariamente carente de características, de donde saca ese don de no presentar rasgos fisonómicos étnicos e individuales? Podría muy bien ser así. Creo que es así.

Hoy día, con los periódicos, las revistas, los racimos de libros, las facilidades enormes de comunicación y la generalización universal de las lenguas francesa, inglesa y alemana, una tendencia, una idea nueva propagada como el fuego, es conocida por todo el mundo. Y encuentra adeptos en todo el mundo. Esto pasó con la arquitectura modernista. Las ideas, las fórmulas, las soluciones iniciales, se expandieron con facilidad y, como permanecen aún en la infancia, representan, como dije ayer, más el aspecto de explicación y prueba de una teoría que aquella fatalidad de expresión, aquel exabrupto de invención, que constituyen el propio mecanismo de la creación artística. De ahí proviene el carácter anónimo que las soluciones modernistas de los grandes y pequeños edificios mantienen hasta el momento. Son obras de combate, son obras teóricas. Pero el día en que el estilo se normalice y el sentimiento arquitectónico moderno forme parte de nuestro inconsciente, ciertamente las creaciones nacidas de una invención particular irán reflejando cada vez más al individuo y la raza a que pertenece. Al comienzo del cubismo, las obras de Derain, Picasso, Braque, Léger, se confundieron bastante. Hoy día todos estos notables artistas se distinguen a primera vista. Llegan hasta a ser las manifestaciones más exacerbadas (y desde ese ángulo, odiosas) del individualismo de todos los tiempos. Un Léger es más inconfundible que un Rembrandt o un Scopas.

Si bien en las obras arquitectónicas más primitivas del gótico también es perceptible tal o cual internacionalismo: en la tercera fase del estilo, el gótico alemán, el francés, el inglés, el español, son bien característicos. El fenómeno es aún más intenso en el caso de la arquitectura del Renacimiento cuando el *pastiche* de Grecia internacionalizó las culturas innovadoras de Francia, Italia y España. No obstante, sólo al principio.

La arquitectura modernista, a mi parecer, no permanecerá ni en el anonimato ni en el internacionalismo donde está ahora. Al normalizarse virará fatalmente hacia fracciones étnicas y tenderá a depreciarse en función del individuo.

Si esto es así, nada más justo que la búsqueda en torno a los elementos constantes de la arquitectura brasileña. Será mediante ellos que la arquitectura moderna dará en el Brasil la contribución que le corresponde.

Diário Nacional, São Paulo, 25 de agosto de 1928.

ARQUITECTURA COLONIAL — IV

Mário de Andrade

ENTRE LAS circunstancias que justifican hoy día la tentativa de un estilo arquitectónico brasileño, a pesar de que contraríe en varios puntos de vista la orientación de la arquitectura moderna universal, sólo me falta hablar, creo, del fenómeno de nuestra actualidad.

Es indudable que en todas las épocas, pero particularmente desde el siglo XIX para acá, ciertos países y ciertas ciudades son las que dieron el tono de la actualidad del momento histórico. No es posible negar, por ejemplo, la función representativa que cumplió Leipzig respecto al romanticismo musical. Durante todo el siglo XIX fue Francia la que representó el momento histórico de todas o casi todas las artes. La función de la contemporaneidad de Dresde o de París en las artes plásticas de preguerra, de París en la plástica y en la música, de Moscú y de Alemania en el teatro de postguerra, están fuera de duda. Aun cuando realmente lo que la gente llama "actualidad" pueda tomar sus elementos y manifestar sus tendencias en todos los países del mundo (cosa muy discutible y probablemente falsa), tal actualidad es la cosa más relativa, más hipotética, más falsa que pueda existir, si la gente la considera desde una perspectiva universal. No existe una actualidad universal. Existe una actualidad de una región más o menos vasta, que se impone al mundo por causa de la función histórica de interés universal que esa región está encarnando en un determinado momento. Y por eso la "actualidad" de esa región repercute en todas partes, bien sea por la influencia de la moda; bien sea por la simple charlatanería copista; bien sea por la eficiencia o la posibilidad de progreso que esta actualidad ajena puede conllevar para otro país.

Aparte de esa actualidad representativa del momento histórico más o menos universal, pero que, de hecho, es regional, existe un despropósito de actualidades. Cada país ya empieza a tener la suya. La actualidad del Brasil no es la misma que la de China, claro está. Sin embargo, en cada

país existen, además de una actualidad nacional definida principalmente por la economía, por la política, por la cultura nacional, varias otras actualidades. Inclusive desde el punto de vista exclusivamente artístico cada clase social tiene la suya. Por ejemplo, entre nosotros existe actualmente una contradicción profunda y hasta dolorosa entre la actualidad estética de los artistas representados por los modernos (cosa indiscutible, ya que es a causa del modernismo que está emergiendo la mayoría absoluta de la juventud), existe una profunda contradicción entre la actualidad estética de los artistas y la de la élite social. Y como al mismo tiempo el esnobismo no ha sido capaz de elevar la élite hacia el modernismo, el momento económico del arte brasileño es sumamente angustioso. Los artistas plásticos viven de subterfugios, no hay revistas ni casas editoras, no se puede respirar.

Dentro del Brasil, también la actualidad representativa del momento histórico universal nos llegó de Europa (vía Francia e Italia) y de los Estados Unidos. Esa actualidad tenía aquí una vasta posibilidad de funcionar en provecho del país. Y funcionó de facto. Unicamente para quedar en el mismo punto: la gente no está en capacidad de responder a la vitalidad activa, palpable, que se manifiesta en el arte brasileño a partir de 1922. Los periódicos, espejo de la vida, muestran y prueban eso, atacando, repudiando, comentando, insultando, elogiando el arte, tal como jamás había ocurrido en esta tierra.

Y el mayor provecho que la actualidad ajena nos trajo fue, no coincidiendo con el regionalismo o el nacionalismo que ya existían, el de estimular la libertad en la búsqueda de lo nuevo y de la realidad nacional, lo cual condujo a los modernistas a reflexionar acerca del dualismo del fenómeno universal/nacional. Como resultado apareció una conciencia más inmediata, más libre, de la realidad nacional, que si empujó a algunos infelices a la "patriotada" artística, si está produciendo mucho abrojo despreciable, mucho *cambuci,* etc., generalizó en los ciudadanos la conciencia artística nacional y condujo a todos a la tarea de hacer coincidir la realidad individual con la entidad nacional. Cuando esta coincidencia se normalice y sea connatural a nosotros, les dará a los artistas brasileños la más justa, la más fecunda y noble liberación.

Y como este problema de reajustar nuestra invención artística con la entidad nacional era por demás importante, evitó que la "actualidad" histórica universal que nos llegaba de Francia y de otros países de Europa, continuase aquí como un mero reflejo, como simples copias simiescas. De un momento a otro la inquietud europea (producto de exceso de cultura, producto de agotamiento, producto de decadencia), ya no coincidió con la inquietud brasileña (producto de ingentes problemas nacionales, producto del progreso, producto de tierra y civilización jóvenes, apenas nacidas). En efecto, las capillas artísticas europeas dejaron repentinamente de influir en la creación brasileña. Ahora nos interesan como curiosidades. Ya no revisten para nosotros una importancia funcional. Nadie,

entre los espíritus maduros, se resigna a subir al *dernier-bateau* parisiense o florentino. Acepta un metro poético, como lo desecha: pinta palmeras como esculpe bañistas, sin la menor preocupación por la actualidad europea. Porque hemos vuelto a adquirir el derecho a nuestra actualidad.

Ahora los arquitectos que están trabajando para normalizar en el país un estilo nacional, "neocolonial" o como diablos se llame, están funcionando en relación con la actualidad nacional. Su función, por consiguiente, es perfectamente justificable y asimismo justa. Lo único que queda por saber es si lo hacen bien.

Diário Nacional, São Paulo, 26 de agosto de 1928.

LE CORBUSIER

Mário de Andrade

ESTÁ EN São Paulo el ingeniero-arquitecto Le Corbusier, uno de los máximos valores de la arquitectura contemporánea.

Sin duda la presencia de Le Corbusier en Sudamérica nos honra, tratándose de un nombre de importancia universal: pero las razones por las cuales lo trajeron acá me dejan más perplejo que otra cosa. Le Corbusier atendió una invitación de Buenos Aires para dar conferencias, y dictará una aquí, de paso por São Paulo. Hasta es posible que de sus charlas nazcan algunas adhesiones a la arquitectura moderna: sin embargo, más que en la esperanza de posibles beneficios, estoy pensando en esa voluptuosidad, en ese virtuosismo contemporáneo para pensar, que hace que la gente prefiera los argumentos a las acciones. Los porteños, que figuran entre los más legítimos "conquistadores" de la época moderna, pidieron a la culta Europa a alguien importantísimo que los hiciese pensar y reflexionar sobre los ocios conectados con los negocios de ganado y trigo. Nuestra América, sin duda, es maravillosa. Pero es despreciable. Hasta en la paciencia con la que repite los fenómenos despreciables de la historia. Los griegos cantando en Roma... Los Tupinambás en la fiesta de Ruao... Todas "Aídas" para otros tantos Verdis.

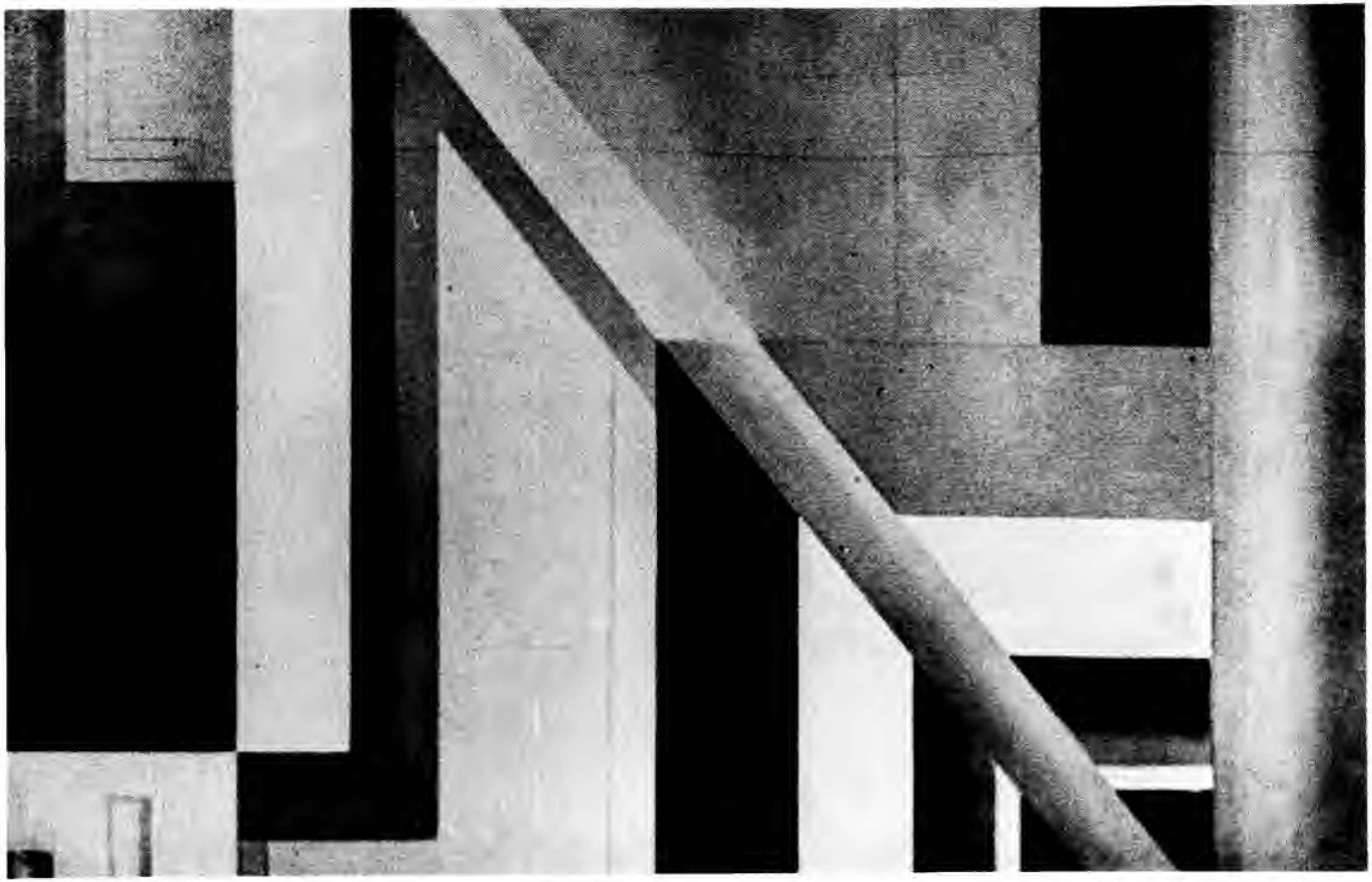
La llegada de Le Corbusier que nos honraría mucho, no consistiría en su presencia, sino más bien en la realización de alguna gran casa, un palacio para las Cámaras, una prefectura, un palacio Salvi, un palacio Martinelli. Pero, como buenos semisalvajes, aún padecemos la esclavitud ilusionista de las palabras y desaprovechamos un valor tan específico como Le Corbusier pidiéndole palabras, palabras.

Es verdad que, desde la época del *Esprit Nouveau,* Le Corbusier se presentó como uno de los más lógicos teoricistas de la arquitectura moderna, pero no obstante es preciso reconocer que ni los artículos ni los libros son su verdadero elemento de expresión. El otro día él observaba, conversando, que los literatos habían invadido todos los dominios de la

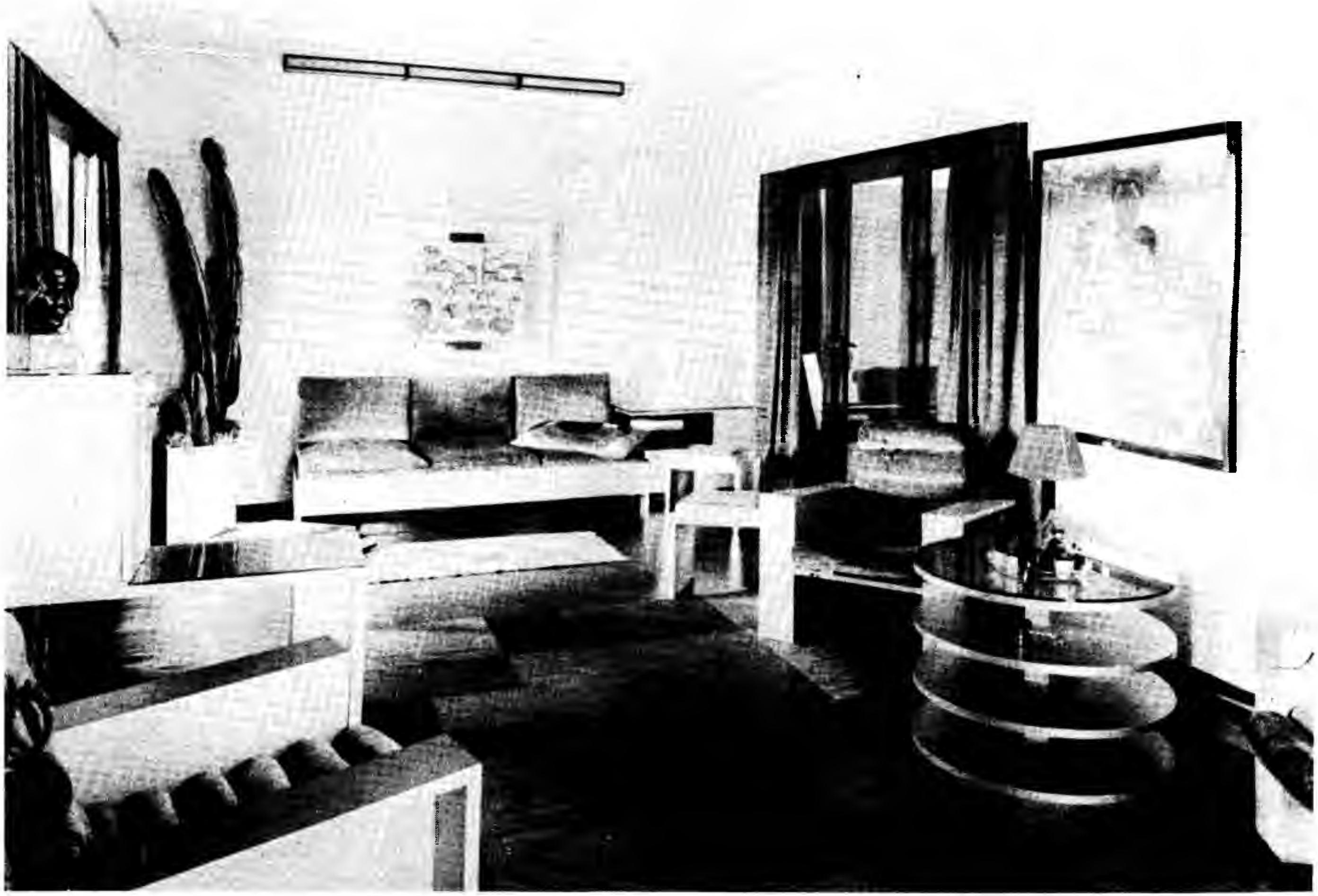
actividad humana. . . Es verdad. Sin embargo es bien amargo comprobar que nunca las actividades humanas fueron tan literarias como en este momento. Filósofos, matemáticos, psicólogos, pintores, Einstein, Freud, Keiserling, Malipiero, Milhaud, Lhote se han traducido a la literatura, así como el señorito Cocteau se convirtió en explicador sonambúlico de De Chirico y en teorizador de los Seis, que sólo eran cinco y acabaron siendo cuatro.

Entre tanto, una anécdota de hace alrededor de dos años, si hubiera tenido otro final, le habría permitido a Le Corbusier encontrar en este viaje una construcción suya instalada en el Brasil. Por desgracia quedaron en nada las negociaciones entre él y la familia Santos Dias, de Recife, para la construcción de una casa moderna a orillas del Capibaribe. Una lástima. Pero en realidad la arquitectura moderna carece, no de pequeñas construcciones, sino de grandes edificios que determinen una conciencia social. Estos, pese a la tan ignorada Bauhaus, de Gropius, hay que decir que no existen todavía. Y no será la vieja América del Sur la que tome semejante iniciativa. Pero sí nuestra Rusia, como hizo con el Bureau Central de Moscú, diseñado por Le Corbusier y cuyos proyectos y descripción ya publicó el *Diário Nacional.* ¡Pero nosotros tenemos una excesiva conciencia de nuestra responsabilidad! Esa curiosa e intermitente "conciencia de responsabilidad", duende moral de muchas apariciones, que en general sólo emerge cuando es inútil o específica la estupidez humana.

Diário Nacional, São Paulo, 21 de noviembre de 1929.



Lasar Segall (1891-1957), Proyecto para el techo del Pabellón Moderno de la casa de d. Olivia Guedes Penteado, São Paulo, 1926.



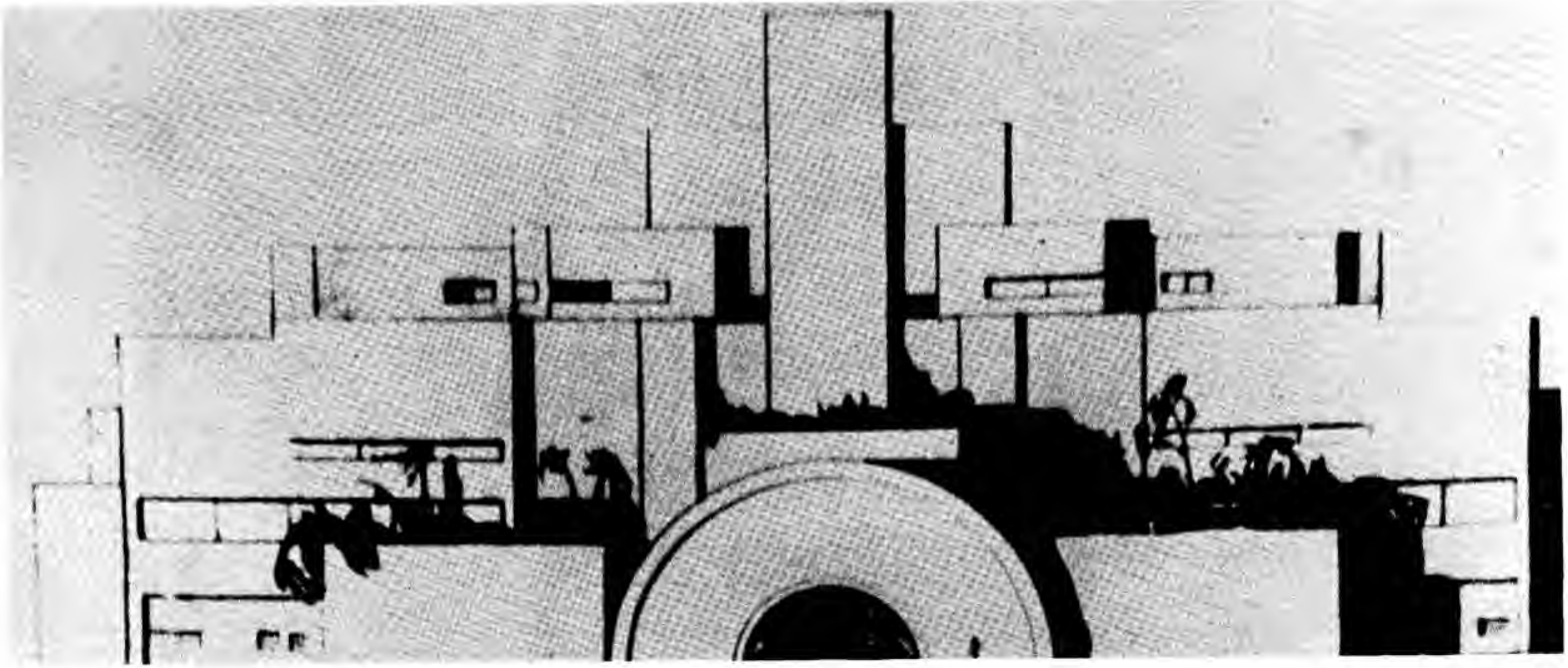
Gregori Warchavchik (1896-1973), Casa Modernista de la calle Itápolis



Gregori Warchavchik (1896-1973), Casa Modernista de la calle Itápolis (1930) São Paulo.



Gregori Warchavchik (1896-1973), Casa de la calle Santa Cruz (1927), São Paulo



Flávio de Carvalho (1899-1973), proyecto para el Palacio de Gobierno del Estado de São Paulo (1927) (este proyecto fue rechazado).



Víctor Brecheret (1894-1955), *Figura com guitarra* (1923), bronce, 78 x 17 cm. Colección Pinacoteca del Estado, São Paulo.



Víctor Brecheret (1894-1955) *Cabeça de Cristo* (1920), bronce, 32,1 x 13,5 x 25,5 cm. Colección Instituto de Estudios Brasileños, USP, São Paulo.



Vicente do Rêgo Monteiro (1899-1970), *Jogo de Tênis* (1928), óleo sobre tela, 100 x 80 cm. Colección Gobierno del Estado de São Paulo, Palacio Boa Vista, Campos do Jordao.

LA ESTADIA DE LE CORBUSIER EN RIO DE JANEIRO[1]

El contacto con la figura genial de Le Corbusier fue, para cuantos tuvieron la alegría de convivir con él, de una profunda emoción. El gran renovador de la arquitectura, tomando la arquitectura en el sentido más amplio de lenguaje de las formas, recibió recíprocamente de Rio de Janeiro una impresión grandiosa y de los brasileños, una cautivante simpatía.

Mientras tanto, Le Corbusier no tuvo aquí la recepción que merecía. De no haber sido por la actividad del "Instituto Central de Arquitectos" y de su presidente, Dr. Morales de los Rios y de un grupo de modernistas, ese gran artista habría pasado desapercibido entre nosotros. La misma prensa, por lo general tan generosa con cualquier mediocridad que nos visita, fue, salvo una u otra excepción, casi siempre ajena a la presencia de Le Corbusier. Sus extraordinarias conferencias sobre la revolución cultural y el urbanismo no tuvieron la concurrencia debida. No fue porque la sala no estuviese llena, pero habría debido desbordar. Su estadía no gozó del menor auxilio oficial y se debió exclusivamente al "Instituto Central de Arquitectos" y a quienes, generosamente, ayudaron a esa institución para hacerla posible. Y también, en gran parte, a Le Corbusier, quien, teniendo conferencias remuneradas en Buenos Aires y São Paulo, aquí las hizo por amor al arte, recibiendo apenas los gastos de viaje.

Es preciso educar modernamente a nuestro pueblo. No es posible que en este país la sensibilidad siga envilecida y prisionera de una tradición mezquina y falsificada, que no conlleva nada de útil ni provechoso. El Brasil es un país de futuro. No desdeñamos lo que se hizo en el pasado con sacrificio y heroísmo, pero todavía no tenemos tiempo para la contemplación, puesto que lo que está por hacerse es asombroso. Y tal cons-

[1] Reportaje sobre Le Corbusier, publicado en *Movimento brasileiro,* Nº 12, Rio de Janeiro, diciembre de 1929, pp. 6-8.

trucción, esa gran arquitectura del Brasil, sólo puede ser moderna, dentro de la época actual, con sus tendencias y sus materiales. Las fuerzas renovadoras, como Le Corbusier, deberían encontrar, entre nosotros, que estamos libres de compromisos con el pasado, la máxima floración. Apartemos ese infecundo pasatismo que anda por ahí, acabemos con los coloniales, barrocos y luises XVI. Hagamos una ciudad moderna, máquina para habitar y circular: una casa moderna, máquina para vivir. Dominemos el tiempo, seamos creadores para no desaparecer.

LAS CONFERENCIAS DE LE CORBUSIER

Durante su estadía en Rio, Le Corbusier realizó dos conferencias sobre la Revolución Arquitectónica y el Urbanismo.

Le Corbusier las dictó como clases, explicando con gran espontaneidad y dibujando a colores en grandes pliegos de papel. A pesar de su larga extensión, la conferencia no fatiga, tal es el vigor de la lógica y el interés del desarrollo. Damos a continuación el resumen de ambas conferencias.

CASA ANTIGUA Y CASA MODERNA

Le Corbusier comenzó la primera conferencia mostrando cómo se construye normalmente, desde los cimientos hasta el techo e insistió en cosas que le parecen absurdas, como las ventanas en la pared, lo cual perjudica la función de ambas. Al mismo tiempo, diseñó el tipo de casa moderna, construida íntegramente sobre columnas, desarrollándose en la primera planta, de modo que, abajo, haya un jardín. La entrada se efectúa por la escalera colocada en esa parte.

Las paredes serán de vidrio y la ventilación se llevará a cabo por un proceso especial que demostró, técnicamente, como capaz de mantener no sólo el necesario cubaje de aire, sino también la temperatura pareja de 24 grados, en cualquier clima, sea por encima de 40° o por debajo de cero. El tejado será plano y sobre él habrá otro jardín, afirmando que las plantas sembradas allí crecen con gran exuberancia y se asemejan a los jardines de montaña. La iluminación de las actuales ventanas es deficiente, mientras que, en cambio, en su sistema, es perfecta, lo que demostró invocando autoridades en física, que estudiaron y confirmaron el proceso. Sobre cada uno de estos puntos, el conferencista se detuvo en largas deducciones, demostrando que en esta conferencia quizás se lo juzgue seco y sin poesía, pero que el lirismo deriva de la realidad de las cosas. Todo proviene de los procedimientos modernos. El cemento nos permite las columnas. La casa se coloca en el espacio, lejos del suelo: el jardín la remata y queda encima, en el techo. Hoy día la arquitectura es función del equipo moderno.

EL SENTIDO DE LA VIDA MODERNA

De esta manera, continuó el conferencista, la casa es enteramente nueva, porque la técnica moderna nos permite renovar todo. La lección del pasado... Pero el pasado nos enseña que todos los grandes artistas, todos los creadores fueron revolucionarios, de modo que lo que nos muestra es la revuelta contra todas las expresiones muertas, que jamás se conseguirá revivir. Dijo que en América del Sur encontró la expresión "futurismo" usada, no en el sentido real y europeo, proveniente de la admirable tentativa italiana, cosa hoy día superada, sino como sinónimo de modernismo. Estamos en un momento en el cual todas las cosas están trastrocadas y tendríamos que hacer una revisión de valores total si quisiéramos ver claro en la situación actual, si quisiéramos tener el sentido real de la vida que vivimos, tan distinto del de nuestros antepasados.

"LA CASA, MAQUINA PARA VIVIR"

Dijo que su frase: "La casa es una máquina para vivir" ha recorrido el mundo y es necesario explicarla. Es una máquina destinada a prestarnos auxilio eficaz para la rapidez y la exactitud del trabajo, diligente para atender las exigencias del cuerpo (el confort) y también para agilizar el pensamiento. Debe, pues, ser un lugar útil para la meditación, donde exista belleza y proporcione al espíritu la calma indispensable. Todo lo que se refiere a los fines prácticos de la casa será dado por el ingeniero, pero el espíritu de belleza y de orden será misión de la arquitectura.

Se detuvo extensamente en la cuestión de las ventanas, uno de los determinantes de la arquitectura. Su forma corriente fue establecida en la época de Luis XVI y definida finalmente por Haussmann. Pero el cemento armado modificó profundamente la estética arquitectónica, con la altura de los pisos y revolucionó la estética de la construcción. La ventana dejó así de cumplir su función de iluminar. Concluyó en seguida diciendo que la ventana horizontal, de superfice igual a otra vertical, da mucha más claridad, ya que ilumina las paredes laterales. Explicó también el asunto de los techos en terraza con jardines, como satisfaciendo una necesidad espiritual, confirmando, por otro lado, las mejores razones técnicas. Dijo que el tipo de casas más comunes en Rio, ofrece, gracias al empleo de granito, un enorme número de aberturas, y esto viene a corroborar sus conclusiones.

Mostró el encanto del plano de urbanismo, gracias a tales realizaciones arquitectónicas, donde los rascacielos surgen brillantes, en vidrio, de grandes conjuntos verdes.

Finalmente mostró a los asistentes una serie de fotografías, que explicó, destinadas a objetivar las ideas que acababa de exponer.

LA SEGUNDA CONFERENCIA: URBANISMO

Después de varias consideraciones de orden general y doctrinario en torno al problema del urbanismo, Le Corbusier explicó, mediante diseños, el origen de la ciudad, desde el núcleo inicial hasta los espantosos desarrollos modernos. Fue explicando la manera como creció armónicamente, en línea curva, lo que le permitía comunicarse con la periferia, con las defensas militares, con el nacimiento de los barrios: en suma, todo su proceso hasta que el aparato moderno engendró las grandes metrópolis, ciudades de desesperación.

EL URBANISMO

El urbanismo nace de la necesidad de resolver el problema de la ciudad. Preocupada por la felicidad o la desgracia de los hombres, es una ciencia que al mismo tiempo demuestra su solidaridad, proyectando una voluntad poderosa hacia un objetivo claro, constructor y creador. El urbanismo es cuestión de reajuste. Su aspecto fundamental no es estético, sino económico: la belleza vendrá después. Y, a propósito, definió su concepto de la belleza como un estado de satisfacción pleno, de contentamiento del hombre ante el orden y la armonía. La gran ciudad es un fenómeno reciente, data de hace 50 años, pero su crecimiento fue tan vertiginoso que sobrepasó todas las previsiones. Mostró el grado de desarrollo de la velocidad. Dijo que, desde Adán hasta el siglo XVII, el hombre permaneció dentro del mismo ritmo, al moverse a pie: en ese siglo aumentó un poco, con el carruaje. En el siglo XIX dio un salto con la locomotora y hoy día llegó a las grandes velocidades del automóvil y del avión. Esos medios de transporte están en la base de la actividad moderna.

Es preciso considerar también las curvas ascendentes del crecimiento de las poblaciones y del tráfico de las mercaderías.

RAZONES DE LA NUEVA ARQUITECTURA [1]

Lucio Costa

En la evolución de la arquitectura —es decir, en las transformaciones sucesivas por las cuales atraviesa la sociedad—, los períodos de transición se advierten por la incapacidad de los contemporáneos para juzgar la dimensión y el alcance de la nueva realidad, cuya marcha pretenden, sistemáticamente, detener. La escena, entre tanto, es invariablemente la misma: gastadas las energías que mantienen el equilibrio anterior, rota la unidad, sobreviene una fase imprecisa y más o menos larga, hasta que, bajo la actuación de formas convergentes, se restituye la coherencia y se establece un nuevo equilibrio. La luz de esta fase de adaptación atonta y enceguece a los contemporáneos; se producen tumultos, incomprensión; demolición sumaria de todo lo que precede; negación intransigente de lo poco que va surgiendo; iconoclastas e iconólatras se degradan unos a otros. Pero, a pesar del ambiente confuso, el nuevo ritmo va, al poco tiempo, marcando y acentuando su cadencia y el viejo espíritu —transfigurado— descubre en la misma naturaleza y en las verdades de siempre un encanto imprevisto, un desconocido sabor, resultando así nuevas formas de expresión. Surge entonces un horizonte claro en ese camino sin fin. Estamos viviendo precisamente uno de esos períodos de transición, cuya importancia, no obstante, sobrepasa, por las posibilidades de orden social que encierra, todos aquellos que lo precedieron. El proceso de transformaciones se insinúa tan profundo y radical, que la propia aventura humanística del Renacimiento, a pesar de su extraordinario alcance, quizás resulte para la posteridad, ante esto, un simple juego pueril de intelectuales exquisitos.

La ceguera es todavía, sin embargo, tan completa, los argumentos en "pro" y en "contra" se han enredado de modo tan caprichoso, que a

[1] Fechado en 1930, este trabajo fue publicado en *Revista da Diretoria de Engenharia da Prefeitura do Distrito Federal,* número I, volumen III, São Paulo, enero de 1936.

muchos les parece imposible que surja, de tantas fuerzas contradictorias, algún resultado apreciable; mientras que otros, simplemente, ya que la línea pesimista nunca se pierde, consideran que hemos llegado al año mil de la arquitectura. Las construcciones actuales reflejan fielmente, en su gran mayoría, esa completa falta de rumbo y de raíces. Dejemos mientras tanto de lado esa seudoarquitectura, cuyo interés único es documentar objetivamente el increíble grado de imbecilidad a donde llegamos, porque al lado de ella existe, constituida ya perfectamente en sus elementos fundamentales, en forma disciplinada, toda una nueva técnica de construcción, paradójicamente aún a la espera de la sociedad a la cual, lógicamente, deberá pertenecer. No se trata sin embargo, evidentemente, de ninguna profecía milagrosa. Desde fines del siglo XVIII y durante todo el siglo pasado, las experiencias y conquistas en los dos terrenos se van sumando paralelamente; la reacción natural de los formidables intereses adquiridos entrabó apenas, en cierto modo, la marcha uniforme de esa evolución común; de ahí ese malestar, ese desacuerdo, esa falta de sincronización que se observa por momentos y nos recuerda las primeras tentativas del cine sonoro, cuando, mientras los labios se movían, el sonido se desajustaba.

Pese a que sea perfectamente posible —como lo prueban tantos ejemplos— adaptar la nueva arquitectura a las condiciones actuales de la sociedad, no es sin violencia que ella se resigna a esas manipulaciones mezquinas. Esta curiosa desarticulación muestra a los espíritus menos prevenidos cuán próximos, realmente, nos encontramos socialmente de una nueva *mise au point,* puesto que nuestro "pequeño drama" profesional está indisolublemente ligado al gran drama social, ese inmenso *puzzle* que se fue armando pacientemente —pieza por pieza—, durante todo el siglo pasado y que en el inicio de este siglo continuó armándose con mucha menos paciencia, no permitiéndonos a las piezas que to davía faltan, la seguridad de afirmarnos a nosotros mismos si se trata de un ángel sin alas, como quieren algunos, o de un demonio imberbe, como aseveran otros igualmente compenetrados.

Existe, en efecto, en los terrenos del arte —como en los demás— una gran preocupación. Los gruñidos del lobo se dejan oír con desoladora insistencia y corren a propósito rumores desencontrados, alarmantes. Hay una atmósfera aprensiva, como si se aproximara el fin del mundo, tratando cada cual de gozar los últimos instantes de evasión: escribiendo, pintando, esculpiendo las últimas hojas, telas o fragmentos de emoción desinteresada, antes de la opresión del corral, que se anuncia como una humillante zambullida garrapaticida.

En tales momentos no sirve de nada razonar; tanto porque no se prestará la menor atención a aquel que no grite, cuanto porque el que quizás escuche se arriesga a ser vapuleado. Nadie se entiende con nadie: unos, impresionantemente proletarios, insisten en restringir el arte a los contornos sintetizadores del panfleto, negando interés a todo lo que no huela a

sudor: otros, eminentemente estetas, pretenden conservar una actitud equívoca y displicente entre nubes aromáticas de incienso.

Como siempre, entre tanto, la verdad no se disfraza: además de la bendición, todos arrancan su pedazo del cuello opulento y acogedor del buen "babá". Pongamos, pues, los puntos sobre las íes. El arte es libre; los artistas son libres; sin embargo, su receptividad es tan grande como la propia libertad: apenas estalla, distante, un petardo, se escalofrían, conmocionados. Esta doble verdad aclara muchas cosas. Del mismo modo, todas las veces que una gran idea unifica a un pueblo o, mejor dicho, a parte de la humanidad —en caso de que no se trate de la humanidad toda—, los artistas, independientemente de cualquier coacción, casi inconscientemente y precisamente porque son artistas, captan esa vibración colectiva y la condensan en aquello que se convino llamar obra de arte, sea ésta de la especie que sea. Aquellos que disponen de mejor técnica actúan como antenas, aunque no siempre sean óptimas. No hay que temer por la tranquilidad de las generaciones futuras. Las "revoluciones", al igual que sus desatinos, son, apenas, el medio de vencer la cuesta, subiendo de un terreno árido a otro, todavía fértil, exactamente como la escalera que nos conduce, cansados, después del trajín, al cuarto y a la cama. De modo que el simple hecho de subirla de dos en dos, que puede constituir, para aquellos espíritus inquietos y turbulentos que se atribuyen la pintoresca cualidad de "revolucionarios de nacimiento", el mayor, y hasta el único placer—, para nosotros, espíritus normales, a quienes el ruidoso sabor de la aventura no satisface, interesa exclusivamente como medio de alcanzar otro equilibrio, conforme con la nueva realidad y que se impone ineluctablemente.

Lograda la necesaria estabilidad, se cumplirá su única misión: vencer la cuesta. Poniendo a un lado los artefactos de la escalada, la nueva idea, estando ya suficientemente difundida, se vuelve el aire respirable y, en el gozo consciente de la nueva alegría conquistada, unísona, comienza colectivamente la verdadera ascensión: movimiento legítimo de adentro para afuera y no a la inversa, como insensatamente se temía. En esos raros momentos felices, densos de plenitud, la obra de arte adquiere un rumbo preciso y unánime; arquitectura, escultura, pintura, forman un solo cuerpo coherente, un organismo vivo que no puede desintegrarse. Continuando, sin embargo, la subida, la tensión comunitaria se afloja, los espíritus y los cuerpos se relajan poco a poco, hasta que la rarefacción del aire, ya no más satisfactorio, fuerza al recurso extremo de los balones de oxígeno de la vida interior, donde todo, exasperadamente, se consume.

En ese caso, pintura y escultura se desintegran del conjunto arquitectónico: de las vigorosas afirmaciones murales llenas de aliento, la pintura, al poco tiempo, se aísla en las sutiles indagaciones de la tela; de la masa confiada y anónima de los bajorrelieves se separa gradual-

mente la figura, hasta independizarse, sin auxilio, pronta para los escorzos y los desvaríos del drama.

Así ha sido siempre y seguirá siéndolo, hasta que no alcancemos —si es que alcanzamos algún día—, una gran evolución que nos permita ascender normal y continuamente, sustituyendo las penosas subidas por la escalera por un buen ascensor (para desesperación de los quijotes).

Desde las épocas primitivas la sociedad viene sufriendo modificaciones sucesivas y periódicas, en una permanente adaptación de las reglas del juego a las nuevas circunstancias y condiciones de vida. Esa serie de reajustes, todos esos reordenamientos sociales más o menos vistosos serán marcados, además, por un rasgo común: esfuerzo muscular y trabajo manual. Esta constante en la que se basa toda la economía hasta el siglo pasado, también limitó las posibilidades de la arquitectura, atribuyéndole, por fuerza de la costumbre, a los procesos de construcción empleados necesariamente hasta entonces, cualidades permanentes y todo un reglamento —verdadero dogma— al cual la tradición otorgó patente de eternidad.

Hay entre tanto, como se comprende fácilmente por el análisis de los innumerables y admirables ejemplos que nos dejaron, dos partes independientes: una permanente, por encima de cualquier consideración de orden técnico; otra, motivada por sus imposiciones, juntamente con las presiones del medio social y físico. En cuanto a la primera, la nueva arquitectura acepta las que quedaron, indisolublemente; y rompe todos los contactos con la segunda puesto que, al variar radicalmente las razones que le daban sentido y el propio factor físico —último lazo de unión que aún persistía con aire de irreductibilidad—, será neutralizado y, en un futuro muy próximo, anulado por la técnica del aire acondicionado.

De los tiempos más remotos hasta el siglo XIX, el arte de construir, por más diferentes que hayan sido sus procesos, y aun pasando de las formas más rudimentarias a las más sofisticadas, se sirvió invariablemente de los mismos elementos, repitiendo con regularidad de péndulo, los mismos gestos: el tallista que labra su piedra, el obrero que cuece su ladrillo, el albañil que los apila, uno a uno, convenientemente. Las corporaciones y las familias transmitían de padre a hijo los secretos y minucias de la técnica, siempre circunscrita a las posibilidades del material empleado y a la habilidad manual del artífice, por más alado que pueda haber sido el ingenio.

La máquina, con la gran industria, llegó, sin embargo, a perturbar la cadencia de ese ritmo inmemorial, tornando al principio posible y ya ahora innegable, sin rodeos, el alargamiento del círculo ficticio donde, como buenos pavos llenos de dignidad, hasta hoy día nos sentimos aprisionados. De este modo la crisis de la arquitectura contemporánea —como la que se observa en los demás terrenos—, es el resultado de una causa común:

el advenimiento de la máquina. Es, pues, lógico que, resultando de premisas tan diversas, sea también diferente, en cuanto al sentido y a la forma, de todas aquellas que la precedieron, lo cual no impide que sigamos —en lo que tienen de permanentes—, por los mismos principios y por las mismas leyes. Las clasificaciones apresuradas y estancadas que pretenden ver en esa metamorfosis, naturalmente difícil, un irremediable conflicto entre pasado y futuro, están fuera de cualquier significado real. Si todavía no es fácil, sin embargo, a los espíritus menos avisados, comprender, en arquitectura, el verdadero sentido de esa transformación a la que no podemos sustraernos —la evolución de los medios de transporte, impelida por la misma causa, muestra toda su significación de manera clara y sin sofismas, en los resultados sorprendentes a que llegó—, aunque ya nada de eso nos espante, tan familiarizados estamos con esa forma cotidiana del milagro.

Conviene insistir aún, no por el hecho en sí, cuya importancia es evidentemente relativa, sino por el extraordinario alcance humano que encierra. Desde el memorable día en que el hombre consiguió domar la primera bestia, hasta el día, igualmente memorable, en que logró desplazarse con la simple ayuda de su propio ingenio, aunque la arquitectura de los carruajes y de los barcos variase, pasando de ser más tosca e incómoda a más elegante y confortable, se conservó subordinada al argumento de posibilidades limitadas —aunque convincentes— que fue el látigo o los favores inciertos de la brisa. En cambio, en menos de cien años de trabajo, la máquina nos llevó desde las primeras tentativas, todavía atadas a la idea secular del animal o la vela, hasta los ejemplos actuales, ya completamente liberados de cualquier nostalgia, a los cuales nuestra mirada se identifica y habitúa inmediatamente, aunque sea de buen tono en estos asuntos, cierta actitud de afectada displicencia.

Nuestro interés, como arquitectos, en la lección de los medios de transporte, la porfiada insistencia con que examinamos esos ejemplos, radica en que se trata de creaciones donde la nueva técnica, encarando de frente el problema, sin ninguna clase de compromisos, dice su palabra desconocida, desempeñando su tarea con simplicidad, claridad, elegancia y economía.

La arquitectura tendrá que pasar por la misma prueba. Ella nos conduce, es cierto, más allá (es necesario no confundir) de las simples bellezas que resultan de un problema técnico adecuadamente resuelto; sin embargo, esa es la base que hay que tomar como punto de partida, invariablemente.

De todas las artes, la arquitectura es todavía —en razón del sentido eminentemente utilitario y social que reviste— la única que, en aquellos períodos de ablandamiento, no se puede permitir sino de manera muy particular, impulsos individualistas. La personalidad, en esta materia, si no es propiamente un defecto, dista mucho, en todo caso, de ser una

recomendación. Vinculadas a las exigencias de orden social, técnico y plástico a que necesariamente deben atenerse, las oportunidades de evasión se presentan bastante restringidas; y si bien, en determinadas épocas, ciertos arquitectos de genio se revelan a sus contemporáneos sorprendentemente originales (Brunelleschi a comienzos del siglo xv, Le Corbusier actualmente), esto significa solo que se concentran en ellos, en un instante preciso, cristalizándose de manera clara y definitiva en sus obras, las posibilidades, hasta ese momento en germen, de una nueva arquitectura. No se infiere de esto que, teniendo apenas talento, pueda repetirse esa hazaña; la tarea de éstos, como la nuestra —que no estamos ni en un caso ni en el otro—, se limita a adaptar las imposiciones de una realidad que siempre se transforma, respetando, sin embargo, los hallazgos que reveló la clarividencia de los precursores.

Todavía existe, entretanto, en la actualidad, un completo desacuerdo entre el arte, en sentido académico y la técnica: la tenacidad, la dedicación, la intransigente buena fe con que tantos arquitectos —jóvenes y viejos— se empeñan a ciegas por adoptar un equilibrio imposible —la arquitectura que les fue enseñada a las necesidades de la vida de hoy día y a las posibilidades de los actuales procesos constructivos— causa pena; llega hasta a conmover la atención, la prudencia púdica, los prodigios de ingenio empleados para preservar del triste contacto con la realidad la supuesta reputación de la doncella arquitectura. Un verdadero reducto de batalladores apasionados y valientes se formó en torno a la ciudadela sagrada y, penacho al viento, pretende defender de la bárbara saña de la nueva técnica, la pureza sin mácula de la diosa intangible.

Todo ese augusto alarido proviene, además, de un equívoco inicial: lo que los señores académicos —tocados en su propia fe— pretenden conservar como la diosa personificada, no pasa de ser una sombra, un simulacro; nada tiene que ver con el original, del cual es solo una caricatura de cera. Ella aún posee lo que los señores académicos ya perdieron, y continúa su eterna y conmovedora aventura. Más tarde, enternecidos, los buenos doctores pasarán una esponja por el pasado y aceptarán, como legítima heredera, ésta que hoy día ya es una muchacha bien despierta, de cara tersa y piernas finas.

El recelo a la tecnocracia es pueril; no se trata del monstruo culpable de tantos insomnios en cabezas ilustres, sino de un animal perfectamente domesticable, destinado a transformarse en el más inofensivo de los animales caseros. Especialmente en lo que respecta a nuestro país, donde todo está, prácticamente, por hacer y tanta cosa por limpiar; y donde hacemos todo más o menos de oído, empíricamente. Denostar y castigar la técnica por recelo a una futura y problemática hipertrofia, nos parece, realmente, pecar por exceso de celo. Que venga y grite desper-

tando con su aspereza y vibración nuestro ambiente desencantado y lerdo, donde la mayoría, pese al aire pensativo, no piensa absolutamente nada.

Sea como fuere, no siendo un fin en sí mismo, sino un medio de alcanzar un objetivo, no tiene la culpa si los beneficios eventualmente logrados no siempre corresponden a los perjuicios causados, sino a lo que tiene entre manos. A este respecto es típico el ejemplo de los Estados Unidos donde, como respetuoso tributo al Arte, son religiosamente recubiertas las estructuras más puras de este mundo, de arriba abajo, con todos los detritus del pasado.

Al tiempo que los ingenieros americanos elevan a una altura jamás alcanzada antes las impresionantes afirmaciones metálicas de la nueva técnica, los arquitectos americanos, vistiendo las mismas ropas, usando el mismo corte de pelo, las sonrisas y los sombreros, disgustados, sin embargo, con el pasado monumental que le legaron los antepasados y sin comprender nada del instante excepcional que estamos viviendo, embarcan, tranquilamente, para Europa, donde se abastecen de las más falsas e increíbles estilizaciones modernas, de los más variados y extraños documentos arqueológicos, para pegotearlos, con el mejor cemento, a las estructuras impasibles, confiriéndoles de ese modo la necesaria dosis de "dignidad". Mientras tanto, los "viejos" europeos, hartos de una herencia que los oprime, van hacia adelante, haciendo una vida nueva por su cuenta, aprovechando las posibilidades del material y de la prodigiosa técnica que los "jóvenes" americanos no supieron utilizar.

Así, con veinte siglos de intervalo, la historia se repite. Los romanos, admirables ingenieros, usando mampostería y concreto, levantaron, gracias a los arcos y bóvedas, estructuras sorprendentes: no advirtieron que a dos pasos estaba la arquitectura y echaron mano de la Grecia decadente. Revistieron la severa desnudez de sus monumentos con una costra de columnas y platabandas de mármol y travestino, vestigios de un sistema de construcción opuesto. Y fueron precisamente los griegos en Bizancio —Santa Sofía— los que aprovecharon, sacando el mayor partido de extraordinaria belleza, la nueva técnica.

Existen, además, otras curiosas afinidades entre esos dos pueblos tan separados en el tiempo: el coraje de aprender, el arte de organizar, la ciencia de administrar; la variedad de razas; la opulencia de los centros cívicos; los estadios y cierta ferocidad deportiva; el pragmatismo; el mecenazgo; el gusto de la popularidad; las propias costumbres de los senadores y, al mismo tiempo, la manía de las recepciones triunfales; todo los aproxima. Todo lo que el romano tocaba, adquiría de inmediato aires romanos; casi todos los que pasan por el continente quedan sellados: USA.

La nueva técnica reclama la revisión de los valores plásticos tradicionales. Lo que caracteriza y, en cierto modo, dirige la transformación radical de todos los procesos de construcción antiguos, es la estructura independiente.

En todas las arquitecturas del pasado, las paredes, de arriba abajo del edificio, cada vez más espesas hasta que se amplían sólidamente ancladas al suelo, desempeñaron una función capital: formaban la propia estructura, el verdadero soporte de toda la construcción. Vino un milagro, no obstante, a liberarlas de esa carga secular. La revolución, impuesta por la nueva técnica, confirió una jerarquía distinta a los elementos de construcción, aliviando las paredes del pesado encargo que les fuera siempre atribuido y el cual, en honor de la verdad, supieron desempeñar a satisfacción y con inigualable "dedicación". Pese a que ese tratamiento podría representar —desde el punto de vista estrictamente "moral"—, una disminución de responsabilidades, es preciso convenir, entre tanto, que a una edad tan avanzada y en la alternativa de tener que resistir esfuerzos cada vez mayores, haberlas mantenido en su puesto habría sido exponerse a sorpresas desagradables, de imprevisibles consecuencias. La nueva función que les fue confiada, de simple cerramiento, ofrece sin tantos riesgos y preocupaciones, otras comodidades.

En el nuevo sistema toda la responsabilidad fue transferida a una osatura independiente, pudiendo ser tanto de concreto armado como metálica. De este modo, aquello que fue durante varias decenas de siglos, invariablemente, una espesa muralla, pudo en algunas decenas de años, gracias a la nueva técnica, transformarse (por supuesto cuando fue convenientemente orientada: no hablamos del sur) en una simple lámina de cristal. Algunas personas se alarman cuando se habla de vidrio —como si esos cuartitos, necesarios en diferentes circunstancias a ciertas actitudes igualmente indispensables y variadas, también tuvieran que ser de vidrio: podrán continuar cerrados, o apenas traslúcidos, no hay nada que temer—, la "dignidad" se mantendrá.

Paredes y soportes representan hoy, sin embargo, cosas diferentes: dos funciones nítidas, inconfundibles. Diferentes respecto al material que las constituye, en cuanto al espesor, en cuanto a los objetivos; todo indica y recomienda vida independiente, sin cualquier preocupación nostálgica o falsa superposición. Fabricadas con materiales livianos, a prueba de sonido y de variaciones de temperatura; liberadas del rígido encargo de soportar, se deslizan al lado de columnas impasibles, se detienen a cualquier distancia, ondulan acompañando el movimiento normal del tráfico interno, permitiendo otro rendimiento al volumen construido; concentrando el espacio donde sea necesario, reduciéndolo al mínimo en aquellos lugares donde resulte superfluo.

Este es el secreto de toda nueva arquitectura. Comprendiendo cabalmente lo que significa tal independencia, tenemos la clave que permite alcanzar, en todas sus particularidades, las intenciones del arquitecto moderno; dado que ella fue el trampolín que, de raciocinio en raciocinio, lo condujo a las soluciones actuales, no solo respecto a la libertad de planta, sino también en lo que respecta a la fachada, ya denominada "libre":

pretendiéndose significar con dicho término su completa falta de dependencia e incluso de relación con la estructura. En efecto, los ritmos impuestos por el aprovechamiento racional de la estructura de dos pisos tuvo, como consecuencia inmediata, transferir las columnatas, que siempre se perfilaron, muy solemnes, del lado de afuera, para el interior del edificio, dejando así las fachadas (simples cerramientos) en absoluta libertad de tratamiento: del cerramiento total al plano de vidrio; y como, por otra parte, los costados del edificio no deben seguir siendo reforzados —lo que motivara, tradicionalmente, la creación de contrafuertes—, los vanos, libres de cualquier impedimento, pueden terminar al tope de esas paredes protectoras, hecho muy significativo, ya que la belleza en arquitectura, una vez satisfechas las proporciones del conjunto y las relaciones entre las partes y el todo, se concentra en lo que constituye propiamente la expresión del edificio: el juego de llenos y vacíos. Pese a que dicho contraste del que depende, en gran parte, la vida de la composición, haya constituido una de las preocupaciones capitales de toda arquitectura, en la práctica debió siempre aceptar los límites impuestos por la seguridad que, indirectamente, condicionaba así los patrones usuales de belleza a las posibilidades del sistema de construcción.

La nueva técnica, entre tanto, confirió a ese juego una imprevista elasticidad, permitiendo a la arquitectura alcanzar una intensidad expresiva desconocida hasta entonces: la línea melódica de las ventanas corridas, la cadencia uniforme de los pequeños vanos aislados, la densidad de los espacios cerrados, la ligereza de los paneles de vidrio, todo excluyendo voluntariamente la más mínima idea de esfuerzo: todo se concentra, a iguales intervalos, en los pilotes —sueltos en el espacio—; el edificio readquirió, gracias a la nitidez de sus líneas y a la limpieza de sus volúmenes puramente geométricos, aquella disciplina y *retenue* propias de la gran arquitectura; consiguiendo asimismo un valor plástico nunca alcanzado antes, que lo aproxima —a pesar de su punto de partida rigurosamente utilitario—, al arte puro.

Tal seriedad, tal impasible altivez, es la mejor característica de los verdaderos ejemplos de la nueva arquitectura que los distingue, precisamente, del falso modernismo, cuyos aires deshonestos y equívocos, tienen mucho de irresponsable.

Entre tanto, tales soluciones, características y de gran belleza plástica, chocan a quienes, prejuiciados y no convenientemente claros todavía respecto a las razones y al sentido de la nueva arquitectura, procuran analizarla basado no solamente en los principios permanentes —que ella respeta integralmente—, sino en aquellos que resultan de otras técnicas, pretendiendo así buscarle cualidades que no puede ni debe poseer.

Idéntico malestar, el mismo fastidio, igual rechazo ante tantas y tan desoladoras aberraciones, habrían resentido Fidias e Ictino si, haciendo abstracción de las impertinencias de tiempo y espacio, hubiera sido posi-

ble transportar el Partenón, apenas concluido, al interior de Reims o de Colonia. No obstante, ahora que ya identificamos la belleza particular de cada uno, reconocemos en ambos, igualmente conmovidos, y a pesar de las diferencias que los puedan separar, el mismo respeto a las leyes eternas. Simple problema de costumbre y educación visual es, sin embargo, a esto a lo que se reduce la actual incomprensión.

Muy pocos entre nosotros comprenden aún, en su verdadero sentido, esas transformaciones. A pesar de que la estructura sea, de hecho, independiente, el material que todavía se emplea en el relleno de las paredes externas y divisorias es pesado e impropio para tal fin, obligándolas así, naturalmente, a no perder de vista las vigas y nervaduras, para evitar un refuerzo antieconómico de las respectivas lajas: de ahí la preocupación por interpenetrar, en una identificación imposible y estéril, el espesor contradictorio de las columnas y paredes y, como todavía tratamos de recomponer las fachadas reproduciendo las falsas ideas de basamento y pared de sostén —atribuyendo así a nuestros edificios ciertas apariencias propias a construcciones de otro sistema— todas las posibilidades de la nueva técnica son, prácticamente, anuladas, careciendo de sentido la mayor parte de las tentativas, abrumadas por las grotescas ficciones "modernísticas" y otras incongruencias.

Es preciso, antes que nada, que todos —arquitectos, ingenieros, constructores y público en general— comprendan las ventajas, posibilidades y belleza particular que permite la nueva técnica, para que entonces se interese la industria, y nos suministre —económicamente— los materiales livianos y a prueba de ruidos que la realidad necesita. No podemos esperar que tome para sí todos los riesgos de la iniciativa, empeñándose en producir aquello que los únicos interesados todavía no reclamaron.

Además del aire acondicionado, que ya es una realidad, y el complemento lógico de la arquitectura moderna (es significativa la propaganda del médico que recomienda al paciente la frecuentación del casino de Urca), es imprescindible que la industria se apodere de la construcción, produciendo, convenientemente urgidos, todos los elementos de que carece, para poder llegar a un grado de perfección similar al que nos enseñan las carrocerías de automóviles.

Entre tanto, pese a las seductoras posibilidades económicas que sugiere tal aventura, todavía se abstiene de una intromisión desacostumbrada en tan altos dominios, justamente recelosa de incurrir en una actitud sacrílega. Y también porque, para emprender alguna cosa es necesario saber, con la mayor exactitud posible, lo que se pretende, para movilizar en ese caso los medios necesarios: es en esta obra grandiosa de abrir el camino conveniente a la industria que se empeñan con fe, en todo el mundo, innumerables arquitectos, algunos con talento y uno con genio. Todos, sin embargo, de acuerdo con el siguiente principio esencial: la arquitectura está más allá. La técnica es el punto de partida. Y, si bien

no podemos exigir de todos los arquitectos la calidad de artistas, tenemos el derecho de reclamar a aquellos que no lo son, el arte de construir.

Pese a desenmascarar los artificios de la falsa imponencia académica, la nueva arquitectura no pretende eludir, como se afirma con ligereza, las imposiciones de la simetría, sino encararlas en el verdadero y amplio sentido que los antiguos le atribuían: como medida, significando tanto el ajuste en torno a un eje, como el juego de los contrastes sabiamente neutralizados en función de una línea definida y armónica de composición, siempre controlada por los trazados reguladores, recordados de los académicos y tan del agrado de los viejos maestros.

Se caracteriza, a ojos profanos, por el aspecto industrial y la falta de ornamentación. Es en esa uniformidad en donde se esconde, en efecto, su gran fuerza y belleza; casas de habitación, palacios, fábricas, a pesar de las diferencias y particularidades de cada uno, tienen entre sí cierto aire de parentesco, de familia que, aun cuando aborrezca aquel gusto (casi manía) de variedad a que nos acostumbró el eclecticismo diletante del siglo pasado, es un síntoma inequívoco de vitalidad y vigor: la prueba máxima de que no estamos frente a experiencias caprichosas e inconsistentes como aquellas que precedieron, sino ante un todo orgánico, subordinado a una disciplina, a un ritmo; delante de un verdadero estilo, en fin, en el mejor sentido de la palabra.

Porque esa uniformidad siempre existió y caracterizó los grandes estilos. La llamada arquitectura gótica, por ejemplo, que el público se habituó a considerar propia, únicamente, para construcciones de carácter religioso, fue, en su época, una forma de construcción generalizada —exactamente como hoy día el concreto armado— aplicada indistintamente a toda clase de edificios, tanto de carácter militar, como civil o eclesiástico.

Lo mismo ocurre en la arquitectura contemporánea. Esa ficción industrial que erradamente le atribuimos se origina, además de en los motivos de orden técnico ya descritos y social —al que las reglas de *bienséance* no permiten alusión—, en un hecho sencillo: las primeras construcciones donde se aplicaron los nuevos procesos fueron, precisamente, aquellas donde, por ser exclusivamente utilitarias, los pruritos artísticos de los respectivos propietarios y arquitectos se diluyeron en favor de la economía y el sentido común, permitiendo así que tales estructuras ostentasen, con inmaculada pureza, sus formas particulares de expresión. No se trata, sin embargo, como se infirió apresuradamente incidiendo en una lamentable confusión, de un estilo reservado sólo a cierta categoría de edificios, sino de un sistema de construcción absolutamente general.

Es igualmente ridículo acusar de monótona la nueva arquitectura simplemente porque viene repitiendo, durante algunos años, una de las tantas formas que le son peculiares, mientras que los griegos pasaron siglos trabajando, invariablemente, con el mismo patrón, hasta llegar a las obras

maestras de la Acrópolis de Atenas. Los estilos se forman y perfeccionan, precisamente, a costa de tal repetición, que perdura mientras se mantengan las razones profundas que la originaron.

Tales preconceptos han cedido algo a la conveniencia y, aunque aún prevalecen en la mayoría, tenderán, sin embargo, a desaparecer.

En cuanto a la ausencia de ornamentación, no es una actitud, mera afectación como muchos, aunque parezca mentira, todavía suponen, sino la consecuencia lógica de la evolución de la técnica de construcción a la sombra de la evolución social, a su vez ambas (hay que insistir), condicionadas a la máquina. El ornato, en el sentido artístico y humano, que siempre presidió su hechura, es, necesariamente, un producto manual. El siglo XIX, vulgarizando los modelos y las formas, industrializó el ornato, transformándolo en artículo en serie, comercial, extrayéndole de este modo su principal razón de ser, la intención artística y quitándole cualquier interés como documento humano.

El "afeite" es, en cierto modo, un vestigio bárbaro, sin nada que ver con el verdadero arte, que tanto puede utilizarlo como ignorarlo. La producción industrial tiene calidades propias: la pureza de las formas, la nitidez de los contornos, la perfección del acabado. Partiendo de tales datos precisos y mediante un riguroso proceso de selección, podremos alcanzar, como los antiguos, con la ayuda de la simetría, formas superiores de expresión, contando para ello con la indispensable colaboración de la pintura y de la escultura, no en el sentido regional y limitado del ornato, sino en un sentido más amplio. Los grandes paneles de pared, tan comunes a la arquitectura contemporánea, son una verdadera invitación a la expansión pictórica, a los bajorrelieves, a la estatuaria como expresión plástica pura.

Entre tanto, es tan grande el desinterés de los arquitectos y del público en general por las artes y tan visiblemente erradas las perpectivas donde se sitúan para apreciarlas y hasta criticarlas, que no estará de más recordar, de paso, ciertas particularidades, caprichos y tics de cada una de las hermanas, facilitando así un mayor entendimiento en su amable convivencia.

La escultura, de algún modo la más sobria y casta de las artes, tiene, como cualidad principal, la *retenue;* cuanto más energía acumulada, más densidad, más fuerza. La composición, en lo posible cerrada, no se debe romper en intenciones que dañen esa particularidad, razón por la cual, siempre que cede a las solicitaciones del drama, se debilita y presenta en seguida síntomas inequívocos de decadencia. Todas las deformaciones, supresiones o añadidos que quizás puedan contribuir a intensificar esa sensación de vida concentrada, son legítimos. Al contrario de los acabados aplastados y torneados, tan comunes en las insoportables estilizaciones decorativas, sus superficies se componen de una infinidad de planos mínimos trabajados aisladamente en función del conjunto, es-

condiéndose en los pasajes imperceptibles que los articulan y ligan entre sí hasta perderse, desvanecidos en las superficies mayores; tal es el secreto de toda verdadera escultura. La falta de consistencia que se observa en tantas obras —incluso importantes—, resulta de la inobservancia de ese precepto fundamental.

En cuanto a la pintura, además del color, del cual tantos se han servido en perjuicio del colorido, y de las cualidades primordiales del volumen y la construcción, a las cuales el cubismo, tan mal comprendido, prestó tantos servicios y por las cuales se emparenta con la escultura, menos exigente que ella, no siempre se conforma con los rigores de la plástica y se permite evasiones que comprometen su pureza pero que, excepcionalmente, contribuyen por la variedad y riqueza de las adopciones a extender los límites de su dominio hasta las altas regiones de la propia poesía.

Examinemos, separadamente, algunas de sus cualidades y también de esas intromisiones menos legítimas. Primeramente, el dibujo sin el cual difícilmente se mantiene, y que no consiste, hay que comprenderlo, en la simple distribución de trazos bonitos y casi siempre sin sentido aun cuando estén cargados de virtuosismo, sino, sobre todo, en la búsqueda tenaz y persistente de una forma con significación definida. El profesor Portinari, pretendiendo explicar a sus alumnos esa diferencia capital, se sirvió de un ejemplo afortunado: el niño o el adulto sin educación, cuando escriben su nombre, a pesar de la poca firmeza, de la falta de elegancia, de la desproporción, actúan como si una idea precisa les dirigiera la mano; el trazo es siempre nítido, significa alguna cosa, es un nombre. A nosotros nos sería fácil distribuir ligeramente algunos trazos que, a primera vista, parecieran una linda firma, pero, sin embargo, no significarían cosa alguna. Siempre es preferible el dibujo torpe, pero con un sentido, una intención, la obstinada búsqueda de alguna cosa, que el virtuosismo de dibujos bonitos y vacíos. Luego, la ciencia de la composición, que los antiguos poseían con tanta seguridad y cuyas leyes verdaderas, hoy tan olvidadas, desfiguró el academismo, cuando su estudio debería traer tantos beneficios a la pintura moderna. De inmediato, las preocupaciones de los materiales, es decir, su tratamiento de manera adecuada: la pintura académica, en contraste con la pintura de los antiguos —que tenía en alta estima el valor de los materiales—, trata indiferentemente, carne, madera, tejidos, plantas, todo de modo uniforme y con la misma energía, sin el menor deseo de penetrar en la verdadera consistencia y en las cualidades propias de cada una de esas sustancias: de ahí su aspecto insulso, amorfo y la falta de solidez que tiene. Al recordar la atmósfera que envuelve todos los cuerpos, valorizando los planos, todavía ciertos "modernos", distraídos, no perciben, o, perdón, no quieren percibir, el problema de acentuar los peligros de la luz, que los impresionistas, huyendo de la masturbación académica, persiguieron con verda-

dero "furor de mariposas", hasta el punto de quemar los contornos de los cuerpos diluyéndoles la propia forma, sin la cual no existe el arte plástico: suicidio que el cubismo evitó con sus categóricas afirmaciones. Además del sentido social a que ya nos referimos al comienzo de este artículo y del sentido humano que, en cambio de diseminar y volatilizar el interés anecdótico lo concentra e intensifica, el arte plástico, excepcionalmente, divaga en intenciones subjetivas tan del agrado de los surrealistas, cuyas preocupaciones filosóficas o simplemente literarias están, no obstante, en desacuerdo con la esencia misma de las artes plásticas. En cuanto al lirismo, pese a distar del terreno firme de la verdadera pintura, y a pesar de que se sirva, lógicamente, de manera desordenada de los colores y del dibujo, ya es su vínculo con la propia poesía. Finalmente —*but not least*— los procesos legítimos o no gracias a los cuales nos consigue trasmitir tan variadas y a veces confusas intenciones: la técnica. Los artistas contemporáneos se habitúan a atrincherarse en algunos, o en uno de esos sectores, quitando todo valor a los otros. Sin embargo, nos parece que se necesitan muchos árboles para hacer un bosque.

Aparte de esta aparente uniformidad, de ese tono coloquial que predomina en las construcciones contemporáneas tanto de carácter privado como público, en contraste con el tono discursivo exigido para estas últimas por nuestros abuelos, se quiere atribuir aún a la nueva arquitectura otro pecado: el internacionalismo.

Creemos que tal recelo sea, sin embargo, tardío, porque la internacionalización de la arquitectura no comenzó con el concreto armado y la posguerra; cuando comenzó —despreciando las arquitecturas románicas y góticas, eminentemente internacionales, en caso que se pueda alegar la justificación de la influencia centralizadora de la Iglesia—, todavía había indios en nuestras praderas vírgenes del suelo portugués: comenzó con la expedición turístico-militar de Carlos VIII a Italia, en la primavera de 1494, a las que siguieron las de Luis XII y Francisco I. Fue entonces cuando se expandió por toda Europa —cansada de malabarismos góticos— el nuevo entusiasmo que, como la expansión de un gas, penetró en todos los rincones del mundo occidental, intoxicando todos los espíritus. Y la nueva arquitectura, mezclándose al comienzo con las bufonadas góticas, fue al poco tiempo, simplificando, suprimiendo los barbarismos, imponiendo orden, ritmo, simetría, hasta culminar en el clasicismo del siglo XVIII y en el academismo subsiguiente. No se puede, en efecto, imaginar nada más absolutamente internacional que esa extraña masonería que, supersticiosamente, de Berlín a Washintgon, de París a Londres o Buenos Aires, con insistencia desconcertante repitió, hasta ayer, las mismas columnatas, iguales frontones, mismísimas indefectibles cúpulas.

De este modo, el internacionalismo de la nueva arquitectura no tiene nada de excepcional, ni de particularmente "judaico" —como se preten-

de en un *calembour* fácil— sino que apenas respeta una costumbre secularmente establecida. En este aspecto es hasta rigurosamente tradicional.

Tampoco tiene nada de germánica, si bien en Alemania, más que en cualquier otro país, la posguerra, juntándose a las verdaderas causas anteriormente acumuladas, crease una atmósfera propicia, sirviendo de pretexto a su definitiva eclosión; pues a pesar de la cantidad, la calidad de los ejemplos deja bastante que desear y la mayoría llega a delatar un énfasis barroco nada recomendable. En efecto, mientras en los países de tradición latina —inclusive en las colonias americanas de Portugal y España—, la arquitectura barroca siempre supo mantener hasta en los momentos de delirio, cierta compostura y hasta dignidad, conservándose la línea general de la composición, si bien elaborada, ajena a la acumulación ornamental, en los países de raza germánica, al redescubrirse el barbarismo atávico, reprimido por las buenas maneras del Renacimiento, campo propicio, fructificó, alcanzando un nivel de licencia —sería mejor decir de libertinaje plástico—, sin precedentes.

Ahora, estimulado por el nacionalismo racista, en su apelación a los últimos vestigios de aspereza gótica que puedan esconderse bajo el brillo de la *kultur,* es fácil reconocer en el modernismo alemán los rasgos inconfundibles de ese barroquismo, a pesar de las excepciones dignas de mención, entre las cuales, además de Walter Gropius, figura la obra verdaderamente notable de Mies Van der Rohe: milagro de simplicidad, de elegancia y claridad, cuyos refinamientos, lejos de perjudicarla, nos dan una idea precisa de lo que hoy día podrían ser nuestras casas, si la burguesía no estuviese tan obstinada e irremediablemente empeñada en su propio suicidio.

Tampoco tiene nada de eslava, como por confusión podría suponerse basándose en el hecho de ser Rusia, entre todos los países, el más empeñado en la búsqueda de un nuevo equilibrio, cónsono con la noción más amplia de justicia social que la gran industria, convenientemente orientada y distribuida, permite, y cuyas necesidades y problemas coinciden con las posibilidades y soluciones que impone la nueva técnica. Para comprobarlo, basta que se note la manera poco feliz con que los rusos, pese a ciertas apariencias, se han servido de ella, lo que atestigua una extraña incomprensión. Es hasta curioso observar que actualmente Rusia —como los demás países— también reacciona contra los principios de la buena arquitectura, buscando en Roma la inspiración a las obras de carácter monumental con que pretende *épater* los turistas "beocios" y los campesinos recalcitrantes. Esta situación no pasará, posiblemente, de ser una crisis de fondo psicológico y de fácil explicación. Ese país era realmente, desde el punto de vista industrial, uno de los menos preparados para embarcarse en una aventura comunista; no obstante, en menos de veinte años de trabajo, el resultado ya obtenido, pese a que el nivel de

vida sea todavía bajo con relación a ciertos países capitalistas, sorprende a los espíritus más asépticos. Es, pues, lógico que, después de tantos siglos de miseria y explotación sistemática, el optimismo desborde y se derrame en aparatosas manifestaciones exteriores, en un escollo, no siempre feliz, de formas de expresión. Esa falta de medida, resultante de una crisis de crecimiento y por lo mismo temporal es, sin embargo, tan humana, tiene un sabor tan fuerte de adolescencia, que hace sonreír, ya que se repite, con acentuada malicia, la pequeña tragedia del "nuevo rico" burgués, con el agravante de que, esta vez, es colectiva.

La nueva arquitectura se afilia, en sus ejemplos más característicos, cuya claridad y objetividad nada tienen de misticismo nórdico, a las más puras tradiciones mediterráneas, a aquella misma raza de los griegos y los latinos que quiso renacer en el *Quatrocento,* para desaparecer luego, bajo los artificios del maquillaje académico, resurgiendo sólo ahora con imprevisto y renovado vigor. Y aquellos que, en un futuro quizás no tan remoto como lo quisiera nuestra comodidad de privilegiados, tengan la fortuna, o el tedio, de vivir dentro del nuevo orden conquistado, extrañarán, por cierto, que se haya pretendido oponer creaciones del mismo origen y negar valor plástico a tan claras afirmaciones de una verdad compartida.

Porque, si bien las formas han variado, el espíritu sigue siendo el mismo y permanecen, fundamentalmente, las mismas leyes.

III

MANIFIESTOS, DOCTRINAS, DEBATES

MANIFIESTOS

Fueron varios los manifiestos de los intelectuales del Brasil en la década del 20. Sin duda los más expresivos respecto al modernismo de esa década en las artes plásticas son Klaxon, *primera revista modernista (1922), el* Manifesto Pau-brasil, *de Oswald de Andrade (1924), por la estrecha vinculación con la pintura de Tarsila de esa época, así como el* Manifesto Antropófago, *también de Oswald de Andrade (1928), inspirado en la tela* Abapuru *de Tarsila, de enero de 1928. Este último manifiesto daría inicio al "movimiento antropofágico", que editaría una revista de pocas páginas y, posteriormente, tendría una página quincenal, durante algunos meses, en el* Diário de São Paulo.

Otros manifiestos, que dejamos de publicar en este volumen, serán indicadores en el mismo clima polémico de los años 20, no obstante más relacionados con la literatura o con el ambiente cultural de la época; es el caso de Nheengaçu verde-amarelo *(1929), que subraya un nacionalismo exacerbado pero que no deja de enfatizar nuestra herencia indígena-africana, lanzado por intelectuales que también estuvieron vinculados, en sus comienzos, al movimiento modernista.*

Ya el Manifesto regionalista *de Gilberto Freyre, fechado en 1926, es divulgado en parte en ese año, en ocasión del Primer Congreso Brasileño de Regionalismo, en febrero, alterado parcialmente por su autor cuando en su primera edición de 1952 (Editora Regiao) trasluce o inclusive contrapone al internacionalismo del modernismo paulista la importancia de las tradiciones culturales del Brasil, en particular del Nordeste brasileño, desde la culinaria hasta la planeación urbana (condiciones de ventilación, moderación de la entrada de luz natural en las casas, etc.), hasta las plantas y la flora en general de la región.*

KLAXON

Mário de Andrade

SIGNIFICADO

La lucha comenzó realmente a principios de 1921, a través de las columnas de *Jornal do Comércio* y del *Correio Paulistano*. Primer resultado: "Semana de arte moderno", especie de Consejo Internacional de Versalles. Como éste, la Semana tuvo su razón de ser. Como él: ni desastre ni triunfo. Como él: dio frutos verdes. Hubo errores proclamados en voz alta. Se propagaron ideas inadmisibles. Es preciso reflexionar. Es preciso esclarecer. Es preciso construir. De ahí sale KLAXON.
Y KLAXON jamás se quejará de ser incomprendido por el Brasil. Es el Brasil quien deberá esforzarse por comprender KLAXON.

ESTETICA

KLAXON sabe que existe la vida. Y, aconsejado por Pascal, mira el presente. KLAXON no se preocupará de ser nuevo, sino de ser actual. Esa es la gran ley de la novedad.

KLAXON sabe que la humanidad existe. Por eso es internacionalista. Lo cual no impide que, por la integridad de la patria, KLAXON muera y sus miembros brasileños mueran.

KLAXON sabe que existe la naturaleza. Pero sabe que el motor lírico, productor de la obra de arte, es una lente transformadora y también deformante de la naturaleza.

KLAXON sabe que existe el progreso. Por eso, sin renegar del pasado, camina hacia adelante, siempre, siempre. El *campanile* de San Marcos era una obra maestra. Debía ser conservado. Se cayó. Reconstruirlo fue un error sentimental y dispendioso, que rechina ante las necesidades contemporáneas.

KLAXON sabe que el laboratorio existe. Por eso quiere dar leyes científicas al arte; leyes basadas sobre todo en los progresos de la psicología

experimental. ¡Abajo los prejuicios artísticos! ¡Libertad! Pero libertad frenada por la observación.

KLAXON sabe que el cinematógrafo existe. Pérola White es preferible a Sarah Bernhardt. Sarah es tragedia, romanticismo sentimental y técnico. Pérola es raciocinio, instrucción, deporte, rapidez, alegría, vida. Sarah Bernhardt=siglo XIX. Pérola White=siglo XX. La cinematografía es la creación artística más representativa de nuestra época. Es preciso atender la lección.

KLAXON no es exclusivista. A pesar de eso jamás publicará inéditos malos de buenos escritores ya muertos.

KLAXON no es futurista.

KLAXON es klaxista.

CARTEL

KLAXON trata principalmente de arte. Pero quiere representar la época de 1920 en adelante. Por eso es polimorfo, omnipresente, inquieto, cómico, irritante, contradictorio, codiciado, insultado, feliz.

KLAXON busca; encontrará. Golpea: se abrirá la puerta. KLAXON no derrumba ningún *campanile*. Pero no reconstruirá las ruinas. Antes aprovechará el terreno para sólidos, higiénicos, altivos edificios de cemento armado.

KLAXON tiene un alma colectiva que se caracteriza por el ímpetu constructivo. Pero cada ingeniero echará mano de los materiales que le convengan. Esto significa que los escritores de KLAXON apenas responderán por las ideas que señalen.

PROBLEMA

Siglo XIX — Romanticismo, Torre de Marfil, Simbolismo. En seguida el fuego artificial internacional de 1914. Hace cerca de 130 años que la humanidad está remoloneando. La revuelta es justísima. Queremos construir la alegría. La propia farsa, lo burlesco, no nos repugna, como no repugnó a Dante, a Shakespeare, a Cervantes. Mojados, resfriados, reumáticos por una tradición de lágrimas artísticas, nos decidimos. Operación quirúrgica. Extirpación de las glándulas lacrimales. Epoca de las 8 Batutas, del Jazz-Band, de "Chicharrao", de Carlitos, de Mutt y Jeff. Era de la risa y la sinceridad. Era de construcción. Era de KLAXON.

LA REDACCION

KLAXON, Nº 1. São Paulo, 15 de mayo de 1922.

MANIFIESTO DE POESIA PALO-BRASIL

La poesía existe en los hechos. Los tugurios de azafrán y de ocre en los verdes de la Favela, bajo el azul cabralino, son hechos estéticos.

El Carnaval de Rio es el acontecimiento religioso de la raza. *Palo-del-Brasil.* Wagner sucumbe ante las Escuelas de Samba de Botafogo. Bárbaro y nuestro. La formación étnica rica. Riqueza vegetal. El mineral. La cocinada del *vatapá.* El oro y la danza.

Toda la historia Tordecillas y la historia comercial del Brasil. El lado docto, el lado citas, el lado autores conocidos. Conmovedor. Rui Barbosa: un sombrero de copa en Senegambia. Todo revierte en riqueza. La riqueza de los bailes y de las frases hechas. Negras de Jockey. Odaliscas en Catumbí. Hablar difícil.

El lado docto. Fatalidad del primer blanco aportado y dominador político de selvas salvajes. El bachiller. No podemos dejar de ser doctos. Doctores. País de dolores anónimos, de doctores anónimos. El Imperio fue así. "Eruditamos" todo. Olvidamos el gavilán de penacho.

Nunca exportación de poesía. La poesía anda oculta en los bejucos maliciosos de la sabiduría. En las lianas de la morriña universitaria.

Pero hubo un estallido en las enseñanzas. Los hombres que sabían todo se deformaron como globos inflados. Reventaron.

La vuelta a la especialización. Filósofos haciendo filosofía, críticos, crítica, amas de casa tratando de cocina.

La poesía para los poetas. Alegría de los que no saben y descubren.

Había habido la inversión de todo, la invasión de todo: el teatro de tesis y la lucha en el palco entre morales e inmorales. La tesis debe ser decidida en guerra de sociólogos, de hombres de ley, gordos y dorados como Corpus Juris.

Agil el teatro, hijo de saltimbanquis. Agil e ilógico. Agil la novela, nacida de la invención. Agil la poesía.

La Poesía Palo-del-Brasil. Agil y cándida. Como una criatura.

Una sugerencia de Blaise Cendrars: "Tenéis las locomotoras llenas, vais a partir. Un negro gira el manubrio del desvío rotativo en que estáis. El menor descuido os hará partir en dirección opuesta a vuestro destino".

Contra el gabinetismo, la práctica culta de la vida. Ingenieros en vez de jurisconsultos, perdidos como chinos en la genealogía de las ideas.

La lengua sin arcaísmos, sin erudición. Natural y neológica. La contribución millonaria de todos los errores. Como hablamos. Como somos.

No hay lucha en tierra de vocaciones académicas. Hay solo uniformes. Los futuristas y los demás.

Una única lucha —la lucha por el camino. Separemos: Poesía de importación. Y la Poesía Palo-del-Brasil, de exportación.

Hubo un fenómeno de democratización estética en las cinco partes sabias del mundo. Instituyérese el naturalismo. Copiar. Cuadro de ovejas que no fueran de pura lana, no servía. La interpretación en el diccionario de las Escuelas de Bellas Artes quería decir reproducir tal cual. . .

Vino el pirograbado. Las chicas de todos los hogares se volvieron artistas. Apareció la cámara fotográfica. Y con ella todas las prerrogativas del pelo largo, de la caspa y de la misteriosa genialidad del ojo virolo —el artista fotógrafo.

En la música, el piano invadió los salitas desnudas, con almanaques en la pared. Todas las chicas se volvieron pianistas. Surgió la pianola y el piano de cola... La pianola. Y la ironía eslava compuso para la pianola. Stravinsky.

La estatuaria se quedó atrás. Las procesiones salieron nuevecitas de las fábricas.

Sólo no se inventó una máquina de hacer versos: ya había el poeta parnasiano.

Entonces la revolución indicó apenas que el arte se volvía hacia las élites. Y las élites comenzaron deshaciendo. Dos fases: 1ª, la deformación a través del impresionismo, la fragmentación, el caos voluntario. De Cézanne y Mallarmé, Rodin y Debussy hasta ahora. 2ª, el lirismo, la presentación en el templo, los materiales, la inocencia constructiva.

El Brasil oportunista. El Brasil docto. Y la coincidencia de la primera construcción brasileña en el movimiento de reconstrucción general. Poesía Palo-del-Brasil.

Como la época es milagrosa, las leyes nacieron de la propia rotación dinámica de los factores destructivos.

La síntesis.
El equilibrio.
El acabado de carrocería.
La invención.
La sorpresa.
Una nueva perspectiva.
Una nueva escala.

Cualquier esfuerzo natural en ese sentido será bueno. Poesía Palo-del-Brasil.

El trabajo contra el detalle naturalista —por la *síntesis,* contra la morbidez romántica— por el *equilibrio* geómetra y por el *acabado* técnico; contra la copia, por la *invención* y por la *sorpresa.*

Una nueva perspectiva.

La otra, la de Paolo Ucello creó el naturalismo de apogeo. Era una ilusión óptica. Los objetos distantes no disminuían. Era una ley de apariencia. Entonces el momento fue de reacción a la apariencia. Reacción a la copia. Sustituir la perspectiva visual y naturalista por una perspectiva de otro orden: sentimental, intelectual, irónica, ingenua.

Una nueva escala.

La otra, la del mundo proporcionado con letras en los libros y niños en los brazos. El anuncio produciendo letras mayores que torreones. Y las nuevas formas de la industria del transporte, de la aviación. Postes. Gasolinas. Rieles. Laboratorios y talleres técnicos. Voces y tics de alambres y ondas y fulguraciones. Estrellas familiarizadas con negativos fotográficos. El correspondiente de la sorpresa física en el arte.

La reacción contra el asunto invasor, ajeno a la finalidad. La obra teatral de tesis era un arreglo monstruoso. La novela de ideas, una mezcolanza. El cuadro histórico, una aberración. La escultura elocuente, un pavor sin sentido.

Nuestra época anuncia la vuelta al *sentido puro.*

Un cuadro son líneas y colores. La estatuaria son volúmenes bajo la luz.

La Poesía Palo-del-Brasil es un comedor dominguero, con pajaritos cantando en la selva reducida de las jaulas, un sujeto flaco componiendo un vals para flauta y la Mariquita leyendo el diario. En los diarios anda todo el presente.

Ninguna fórmula para la contemporánea expresión del mundo. *Ver con ojos libres.*

Tenemos la base doble y presente —la selva y la escuela. La raza crédula y dualista y la geometría, el álgebra y la química luego después de la mamadera y del té de yerbabuena. Una mezcla de "duérmete mi niño, duérmete ya-ya, si no viene el cuco que te comerá" y de ecuaciones.

Una visión que embone en los émbolos de los molinos, en las turbinas eléctricas, en las fábricas productoras, en las cuestiones bursátiles, sin perder de vista el Museo Nacional. Palo-del-Brasil.

Obuses de elevadores, cubos de rascacielos y la resarcida pereza solar. La rezada. El Carnaval. La energía íntima. El zorzal. La hospitalidad un poco sensual, amorosa. La nostalgia de los hierve-hierbas y los campos de aviación militar. Palo-del-Brasil.

El trabajo de la generación futurista fue ciclópeo. Ajustar el reloj imperio de la literatura nacional.

Realizada esta etapa el problema es otro. Ser regional y puro en su época.

El estado de inocencia sustituyendo al estado de gracia que puede ser una actitud del espíritu.

El contrapeso de la originalidad nativa para inutilizar la adhesión académica.

La reacción contra todas las indigestiones de sabiduría. Lo mejor de nuestra tradición lírica. Lo mejor de nuestra demostración moderna.

No más brasileños de nuestra época. Lo necesario de química, de mecánica, de economía, de balística. Todo digerido. Sin mitin cultural. Prácticos. Experimentales. Poetas. Sin reminiscencias librescas. Sin comparaciones de apoyo. Sin investigación etimológica. Sin ontología.

Bárbaros, crédulos, pintorescos y tiernos. Lectores de diarios. Palo-del-Brasil. La selva y la escuela. El Museo Nacional. La cocina, el mineral y la danza. La vegetación. Palo-del-Brasil.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 18 de marzo de 1924. Trad. de Héctor Olea.



Emiliano di Cavalcanti (1897-1976), *Tapa del programa del Festival de la Semana de Arte Moderno* (1922), grabado sobre linóleo, 24 x 16 cm. Archivos Instituto de Estudios Brasileños, USP, São Paulo.



John Graz (1891-   ) *Paisagem de Espanha* (1920), óleo sobre tela, 50 x 73 cm. Colección de Emilio Brauer, São Paulo.



Emiliano di Cavalcanti (1897-1976), dibujo de la serie *Fantoches da meia-noite* (1921), tinta china sobre papel, 30 x 23 cm. Colección Renato Magalhães Gouveia, São Paulo.



Lasar Segall (1891-1957), grabado en metal de la serie *Mangue,* 1928, 24 x 18 cm. Colección Museo Lasar Segall, São Paulo.



Cícero Días (1908-   ), Diseño (1929).



Anita Malfatti (1896-1964), O *Japonês* (1915-16), óleo sobre tela, 61,2 x 51 cm. Colección Instituto de Estudios Brasileños, USP, São Paulo.



Cândido Portinari (1903-1962), *Colona* (1935), témpera sobre tela, 97 x 130 cm. Colección Instituto de Estudios Brasileños, USP, São Paulo.



Cândido Portinari (1903-1962), *Madona preta* (1935), óleo sobre tela, 60 × 73 cm. Colección de José Nemirovsky, São Paulo.

MANIFIESTO ANTROPOFAGO

SÓLO LA antropofagia nos une. Socialmente. Económicamente. Filosóficamente.

Unica ley del mundo. Expresión enmascarada de todos los individualismos, de todos los colectivismos. De todas las religiones. De todos los tratados de paz.

Tupí, or not tupí that is the question.

Contra todos los catecismos. Y contra la madre de los Gracos.

Sólo me interesa lo que no es mío. Ley del hombre. Ley del antropófago.

Estamos cansados de todos los casados católicos sospechosos puestos en drama. Freud acabó con el enigma mujer y con otros sustos de la psicología impresa.

Lo que atropellaba la verdad era la ropa; el impermeable entre el mundo interior y el mundo exterior. La reacción contra el hombre vestido. El cine americano informará.

Hijos del sol, madre de los vivos. Hallados y amados ferozmente, con toda la hipocresía de la añoranza, por los inmigrados, por los traficados, por los turistas. En el país de la "víbora-víbora".

Fue que nunca tuvimos gramáticas, ni colecciones de viejos vegetales. Y nunca supimos lo que era urbano, suburbano, fronterizo y continental. Holgazanes en el mapamundi del Brasil.

Una conciencia participante, una rítmica religiosa.

Contra todos los importadores de conciencia enlatada. La existencia palpable de la vida. Y la mentalidad prelógica para que el Sr. Lévy-Bruhl estudie.

Queremos la revolución Caribe. Mayor que la revolución francesa. La unificación de todas las revueltas eficaces en dirección del hombre. Sin nosotros Europa ni siquiera tendría su pobre declaración de los derechos humanos.

La edad de oro anunciada por América. La edad de oro. Y todas las *girls*.

Filiación. El contacto con el Brasil Caribe. *Où Villeganhon print terre.* Montaigne. El hombre natural. Rousseau. De la Revolución Francesa al Romanticismo, a la Revolución Bolchevique, a la Revolución Surrealista y al bárbaro tecnizado de Keyserling. Caminamos.

Nunca fuimos catequizados. Vivimos a través de un derecho sonámbulo. Hicimos que Cristo naciera en Bahía. O en Belem do Pará.

Pero nunca admitimos el nacimiento de la lógica entre nosotros.

Contra el Padre Vieira. Autor de nuestro primer préstamo, para ganar comisión. El rey-analfabeto le dijo: ponga eso en el papel pero sin mucha labia. Se hizo el préstamo. Gravamen para el azúcar brasileño. Vieira dejó el dinero en Portugal y nos trajo la labia.

El espíritu se rehúsa a concebir el espíritu sin el cuerpo. El antropomorfismo. Necesidad de la vacuna antropofágica. Para el equilibrio contra las religiones de meridiano. Y las inquisiciones exteriores.

Sólo podemos atender al mundo oracular.

Teníamos a la justicia codificación de la venganza. La ciencia codificación de la Magia. Antropofagia. La transformación permanente del Tabú en totem.

Contra el mundo reversible y las ideas objetivadas. Cadaverizadas. El stop del pensamiento que es dinámico. El individuo víctima del sistema. Fuente de las injusticias clásicas. De las injusticias románticas. Y el olvido de las conquistas interiores.

Derroteros. Derroteros. Derroteros. Derroteros. Derroteros. Derroteros Derroteros.

El instinto Caribe.

Muerte y vida de las hipótesis. De la ecuación *yo* parte del *Cosmos* al axioma *Cosmos* parte del *yo*. Subsistencia. Conocimiento. Antropofagia.

Contra las élites vegetales. En comunicación con el suelo.

Nunca fuimos catequizados. Lo que hicimos fue un carnaval. El indio vestido de senador del Imperio. Fingiéndose Pitt. O figurando en las óperas de Alencar lleno de buenos sentimientos portugueses.

Ya teníamos comunismo. Ya teníamos lengua surrealista. La edad de oro.

Catiti Catiti
Imara Notiá
Notiá Imara
Ipeyú

La magia y la vida. Teníamos la relación y la distribución de los bienes físicos, de los bienes morales, de los bienes de dignidad. Y sabíamos transponer el misterio y la muerte con el auxilio de algunas fórmulas gramaticales.

Le pregunté a un hombre lo que era el Derecho. Me respondió que era la garantía del ejercicio de la posibilidad. Ese hombre se llamaba José de Galimatías. Me lo comí.

Sólo hay determinismo donde no hay misterio. ¿Pero qué tenemos que ver con todo eso?

Contra las historias del hombre que comienzan en el Cabo Finisterre. El mundo sin fechas. Sin rúbricas. Sin Napoleón. Sin César.

La fijación del progreso por medio de catálogos y aparatos de televisión. Sólo la maquinaria. Y los transfusores de sangre.

Contra las sublimaciones antagónicas. Traídas en las carabelas.

Contra la verdad de los pueblos misioneros, definida por la sagacidad de un antropófago, el Vizconde de Cairú: Es la mentira muchas veces repetida.

Pero no fueron cruzados los que vinieron. Fueron fugitivos de una civilización que estamos comiendo, porque somos fuertes y vengativos como el Yabutí.

Si Dios es la conciencia del Universo Increado, Guarací es la madre de los vivos. Yací es la madre de las plantas.

No tuvimos especulación. Pero teníamos adivinamiento. Teníamos Política que es la ciencia de la distribución. Y un sistema social-planetario.

Las migraciones. La fuga de los estados tediosos. Contra las esclerosis urbanas. Contra los Conservatorios y el tedio especulativo.
De William James a Voronoff. La transfiguración del Tabú en totem. Antropofagia.

El pater familias y la creación de la Moral de la Cigüeña: Ignorancia real de las cosas + falta de imaginación + sentimiento de autoridad ante la prole curiosa.

Es necesario partir de un profundo ateísmo para llegar a la idea de Dios. Pero el caribe no necesita de ello. Tenía a Guarací.

El objetivo creado reacciona como los Angeles de la Caída. Después Moisés divaga. ¿Pero qué tenemos que ver con todo eso?

Antes de que los portugueses descubrieran Brasil, el Brasil ya había descubierto la felicidad.
Contra el indio de antorcha. El indio hijo de María, ahijado de Catalina de Médicis y yerno de Don Antonio de Mariz.

La alegría es la prueba de los nueves.

En el matriarcado de Pindorama.

Contra la Memoria fuente de costumbre. La experiencia personal renovada.

Somos concretistas. Las ideas toman su lugar, reaccionan, queman gente en las plazas públicas. Suprimamos las ideas y demás parálisis. Por los derroteros. Creer en las señales, creer en los instrumentos y en las estrellas.

Contra Goethe, la madre de los Gracos, y la Corte de Don Juan VI.

La alegría es la prueba de los nueves.

La lucha entre lo que se llamaría Increado y la Creatura-ilustrada por la contradicción permanente del hombre y su Tabú. El amor cotidiano y el *modus-vivendi* capitalista. Antropofagia. Absorción del sacro enemigo. Para transformarlo en totem. La humana aventura. La terrena finalidad. Sin embargo, sólo las élites puras consiguieron realizar la antropofagia carnal, que trae en sí el más alto sentido de la vida y evita todos los males identificados por Freud, males catequistas. Lo que se da no es una sublimación del instinto sexual. Es la escala termométrica del instinto antropofágico. De carnal se vuelve volitivo y crea la amistad. Afectivo, el amor. Especulativo, la ciencia. Se desvía y se transfiere. Llegamos al envilecimiento. La baja antropofagia hacinada en los pecados del catecismo — la envidia, la usura, la calumnia, el asesinato. Peste de los llamados pueblos cultos y cristianizados, es contra ella que estamos actuando. Antropófagos.

Contra Anchieta cantándole a las once mil vírgenes del cielo, en tierra de Iracema —el patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.

Nuestra independencia aún no fue proclamada. Frase típica de Don Juan VI: —¡Hijo mío, ponte esa corona en la cabeza, antes de que

algún aventurero lo haga! Expulsamos a la dinastía. Es necesario expulsar el espíritu bragantino, las ordenaciones y el rapé de María da Fonte.

Contra la realidad social, vestida y opresora, puesta en catastro por Freud —la realidad sin complejos, sin locura, sin prostituciones y sin penitenciarías del matriarcado de Pindorama.

En Piratiningá.
Año 374 de la Deglución del Obispo Sardinha.

Revista de Antropofagia, São Paulo, Año I, Nº 1, mayo de 1926. Trad. de Héctor Olea.

BRASILIANIDAD

Guilherme de Almeida

ME PREGUNTARON hace unos días lo que pensaba del espíritu de la modernidad en la literatura brasileña. Respondí con sinceridad que ya "había pensado" y que ahora me limitaba a "sentir" —*nihil in sensu quod non prius in intellectu.*

Siento eso mismo. Siento, con loca alegría, que sólo ahora, literariamente hablando, hemos comenzado a existir.

En todas las literaturas de hoy —al menos en las mayores— el espíritu de la modernidad parece generar un estúpido ante la máquina —símbolo de civilización— pero sólo ante la máquina. Se llega hasta olvidar el alto sentido de belleza que encierra un artefacto moderno (belleza extrínseca que parte de su significado: conquista de la inteligencia), para pasmarse ante su belleza plástica: caños de cobre pulido, pistones, roldanas, bobinas, poleas, dinamos, faroles. . . El hombre que llevó a cabo el ideal del rudo Colas, de Romain Rolland —"ser pez en el agua, salamandra en el fuego, ave en el aire y Hombre en la tierra —hombre que lucha victoriosamente contra los cuatro elementos"— ese hombre parecería que se admira menos a sí mismo que al autómata que ha creado y que dirige. Es un tonto. Ojalá fuera narcisista.

Pero. . . es cierto: estoy refiriéndome a nosotros. Tenemos máquinas y maquinistas como todo el mundo: tenemos civilización. Entre tanto, el espíritu inteligente de nuestros hombres está escapando, gracias a Dios, a aquella visión unilateral europea. Percibimos que el aviador es quizás mucho más bello que el argonauta, sin comparar, sin embargo, el avión con la galera. ¿Para qué? La máquina se ha convertido en algo agradable que encontramos en mitad del camino: la felicitamos con una sonrisa de gente bien educada, hablamos de ella con gratitud, hasta con admiración, pero accidentalmente y basta. No somos arribistas; no somos *parvenus.* Lo que nos está interesando en este instante, lo que nos impresiona, lo que nos está inspirando, lo que nos está entusiasmando, somos nosotros

mismos: es esta buena tierra verde, esta sangre joven y saludable, esta vida fácil y gustosa: y es el Brasil, nuestro Brasil. Siento esto intensamente en todos los buenos espíritus con los cuales convivo.

¿Espíritu de modernidad?

—No: espíritu de "brasilianidad".

Ser brasileño es el *leit motiv* del momento. Todos queremos a Goncalves Dias, porque Goncalves Dias es nuestro poeta. Esto es lindo, esto es admirable porque es nuevo. Por primera vez en el Brasil se tiene conciencia de ser brasileño. Esa liberación es la más bella y más significante conmemoración de nuestro primer siglo de vida autónoma. ¿Pruebas? Leamos los últimos libros de los nuevos. ¿Sólo libros? No: véanse los cuadros, estúdiense las estatuas, óiganse las músicas. En todas las artes corre ahora ese mismo soplo creador y liberador, ese mismo soplo verde de "brasilianidad".

Dudamos, todavía, es cierto; pero en todo caso titubeamos. Ya es algo. Antes dormíamos narcotizados por un *stupéfiant* europeo cualquiera. Y si titubeamos es porque hacemos nuestro camino por tierras accidentadas, por puentes, desfiladeros y declives, amenazados de resbalar al menor descuido. Hemos sido usados, irrespetados incluso; pero expliquémonos: intentamos un movimiento joven como somos nosotros, es decir: extravagante, atrevido, vigoroso, atlético, saludable... Nos amenaza un peligro principal: el regionalismo. Incitante, por lo fácil: pero perfectamente dañino. Es preciso no caer en el regionalismo: es preciso simplemente ser brasileño. Brasileño no quiere decir: "regionalista" y "regionalista" quiere decir "caipira", tabaré, sertonero, arrocero... Seguir el movimiento lógico: partir de lo general a lo particular: lo contrario es absurdo, absurdo que se ha practicado hasta ahora. Queremos hacer arte en el Brasil, arte puro, sin influencias extranjeras, sin modelos importados; inconscientemente se irá universalizando al poco tiempo, es decir, irá de lo particular a lo general. Al contrario de quienes, imbuidos de ideas y teorías extranjeras, quisieron nacionalizarlas y aclimatarlas acá, yendo así de lo general a lo particular; gran error y pérdida de tiempo. Nuestras flores, nuestros frutos, nuestros animales, tienen que ser siempre en el extranjero, querámoslo o no, flores, frutos y animales brasileños. *Produits exotiques;* no importa. Son, por lo menos, productos. Mientras que un perfumero fabricado aquí, igualito a los del Ródano, será siempre, en el extranjero, un perfumero. Y sin fama. Ya no somos solamente receptores: tenemos que ser transmisores. ¿Hay una estación de radiotelefonía en Nueva York? Muy bien: montaremos aquí una nuestra, porque también allá hay aparatos receptores... Irradiar.

En este estado de ánimo, con tales disposiciones, planteamos al público brasileño un dilema: o bien se pondrá de nuestro lado y colaborará con nosotros en esta obra de afirmación patriótica, o bien, en caso contrario, será antipatriota. Que escoja. No hay término medio, ni sofisticadamente. Pero estoy tranquilo. Sé muy bien que no habrá patricio que

no quiera ver triunfante un movimiento, aunque sea literario, que desea "realizar" espiritualmente nuestro país: no habrá extranjero que, codicioso de lo "característico", no aplauda nuestro esfuerzo.

Tenemos a todos con nosotros. Tenemos todo con nosotros.

Era Nova Paraiba, 18-10-1925. (De los archivos del escritor Horacio de Almeida).

MARINETTI

Mário de Andrade

Las Nouvelles Littéraires tuvieron que anunciar la realización de las dos conferencias que dictó Marinetti en París. Las anunciaron con discriminación, algunos subentendidos y hasta un elogio que consistía en llamar *grand diseur* al inflamado poeta, escritor y fascista. Pero lo que realmente hace sonreír es que, teniendo una cantidad de secciones para dar esa noticia, el semanario parisiense la insertó en una deliciosa sección de chismes. Eso me parece de una fineza única de los franceses.

Marinetti fue el peor de todos los malentendidos que perjudicaron el desarrollo, o más aún, la normal aceptación del movimiento moderno en el Brasil. Por otra parte, esa es la mejor prueba de que el movimiento se llevó a cabo íntegramente en São Paulo, antes de ser adoptado por otros lugares del país. Unicamente en un medio como el paulista, donde la cultura italiana tenía una base permanente con los profesores italianos o los ítalo-brasileños que aquí viven, podía darse ese absurdo de levantar como una señal de nuestra bandera (hablo de la bandera concreta) la figura sonriente de ese terrorista conocidísimo de nombre y poco apreciado en verso.

Mis relaciones con Marinetti fueron las más descuidadas posibles. Pero tuvieron un período complicado. Un amigo mío, conociendo la psicología fácil de Marinetti, le hizo en un momento una burla atroz al autor de *Mafarca,* mandándole una lluvia de cartas donde lo llamaba "perfecto" y otros adjetivos de sospechosa amabilidad. Está claro que Marinetti respondía, mandaba libros dedicados, retratos y también elogios mutuos. Yo también entré en una ocasión en la burla, enviando por intermedio de ese mismo amigo, un libro mío a Marinetti. La respuesta fue un libro y la inserción de nuestros dos nombres en una especie de cuadro de honor de futuristas internacionales, página de las más divertidas que inventó el genio de Andrinopla. Felizmente la compañía era

honrosísima, con Pirandello, Picasso, Maiakowski, Cocteau, Cendrars y, si no me engaño, también Aragón y Chesterton.

Después Marinetti se acordó de venir a São Paulo, y entonces fue el momento tremendo. No por lo que sucedió, claro está: fue algo indecente, de lo que no podemos culpar al público porque el público no tiene la culpa de nada, fue cuestión de "onda". Yo estaba asqueado por la manera ostentosa como el "manager" de Marinetti, con su conocimiento, preparaba el espectáculo del cual nuestros vanidosos locales eran apenas instrumento. Por otra parte, me molestaba no presentarme a ese hombre que había sido hasta más gentil conmigo que yo con él. Sin embargo, no tuve la más mínima intención de tomar partido a su favor. Resolví hacer una visita de cortesía a Marinetti. Creo que era víspera del primer escándalo. En la Explanada, a las cinco y media, algo oscuro ya. Permanecidos sin animación, respondiendo él con cierta mala voluntad a las preguntas que yo le hacía acerca de Folgore y Palazzeschi, mis amores italianos del momento. Después Marinetti me preguntó si iría a su conferencia. Después de un segundo, me sentí obligado a sincerarme y a explicar:

—No voy, Marinetti. Estoy bastante en desacuerdo con sus métodos de propaganda...

Fue la única vez que vi a Marinetti atrapado. Vaciló, engranó unas disculpas y acabó echándole toda la culpa al empresario. Era gracioso que él, sin ninguna preparación, sin conocerme, sin nada, hubiera percibido lo que yo llamaba "los métodos de propaganda". En seguida Marinetti consideró que ya todo estaba explicado y comenzó a hablar del Futurismo, las mismas cosas que decía desde 1909. Hablaba como una máquina.

Diário Nacional, martes 11 de febrero de 1930.

MARINETTI EN SÃO PAULO[1]

Mário da Silva Brito

COMO SE SABE, el Manifiesto Futurista, de Filippo Tommaso Marinetti, es de febrero de 1909. A éste seguirán otros, fechados respectivamente entre 1912 y 1922, además de algunos otros referentes a música, escultura, teatro y pintura. Las ideas renovadoras del italiano llegaron al Brasil por intermedio de Oswald de Andrade, de acuerdo con su propio testimonio, en 1912. Antes, sin embargo, repercutieron en la prensa gracias a los escandalosos saraos y conferencias de su iniciador en diferentes lugares de Europa. Pero en 1914 los nuevos propósitos estéticos ya no causaban, en Europa, la conmoción inicial. Es lo que se desprende, por otra parte, del artículo del profesor Ernesto Bertarelli, "Las lecciones del futurismo", publicado en *O Estado de São Paulo.* En esa página, irónica pero también comprensiva, el autor afirma que "un día se dirá que el movimiento futurista, a pesar del arrebato de sus expresiones, de la brutalidad de su forma, frecuentemente divulgada de manera paradójica, fue un movimiento lógico y benéfico". Entre nosotros seguían produciéndose, mientras tanto, escándalo periodístico y noticias pintorescas en torno al futurismo. En 1915 surgió la revista *Orfeu,* órgano de cultura luso-brasileña, dirigida por Luis de Montalvor y Ronald de Carvalho. En ella, entre otros nombres tutelares, aparece citado el nombre de Marinetti. Al año siguiente, Oswald de Andrade ofreció colaboración futurista para una revista de São Paulo, conforme acusa Monteiro Lobato en carta a Godofredo Rangel y, Alberto de Oliveira, en discurso en la Academia Brasileña de Letras, alude, entre innúmeras corrientes literarias surgidas después de 1895, a "los futuristas o aliados de Marinetti". Estas son todas manifestaciones que se suceden sin mayor resonancia. La exposición de Anita Malfatti, realizada en 1917, encendió el ambiente.

[1] Para la elaboración de este trabajo el autor utilizó diversas fuentes, destacando entre ellas el folleto *Marinetti,* de Lauro Montanari, rareza bibliográfica cuyo préstamo agradece al Sr. Laurindo de Brito.

Monteiro Lobato ocasionó un cataclismo histórico con el artículo publicado más tarde, en libro, bajo el título "Paranoia" o "Mixtificación". En ese momento comenzó, efectivamente, la vivencia del futurismo entre nosotros. Vivencia que se acentúa en 1920, incluso con la difusión de traducciones de futuristas italianos —y que aumentó en 1921 con la reproducción del inusitado poema de Mário de Andrade dentro del artículo "Mi poeta futurista", de Oswald de Andrade— poema que dio que hablar, provocó escándalo, denostó al escritor y llegó a inspirar un divertido soneto, en cuyo final se concluyó que Mário de Andrade

> *"sin ser todavía un poeta futurista*
> *no es, por cierto, un poeta "futuroso".*

Se puede decir que ese artículo de Oswald de Andrade dio nueva vitalidad a la palabra "futurista" y a sus derivadas. Es verdad que antes ya era conocido este vocablo y hasta provocó ruido y polémicas. Pero ahora correspondía a nuestra realidad, ya no más parodiando una situación ajena. A partir de ese momento hasta fines de 1922, los diarios —especialmente durante la Semana de Arte Moderno y en los meses más próximos a su realización— estaban llenos de la incómoda palabra y su empleo obedecía a un tono caricaturesco, visible en cuadritos, sátiras, sonetos humorísticos, en fin, en tonterías de toda especie. "Futurismo y futurista" son palabras aplicadas a diestra y siniestra y a todo lo que se sale de la normalidad. Hasta la política se ve invadida por ellas.

Las calumniadas palabras también padecen corruptelas y deformaciones. Los significados conservadores se utilizan peyorativamente, tratando de poner en ridículo personas, cosas, actitudes y situaciones. "Futurismo y futuristas" no se aplican sólo ahora a pintores y a escultores atrevidos, sino también a hombres de letras, a periodistas y a jefes políticos. Los jóvenes escritores de São Paulo, aunque se esfuercen por declarar que no son futuristas, se sirven de esas palabras como carta de desafío, como lo proclamaría Menotti del Picchia en un discurso durante los Festivales de la Semana de Arte Moderno. Esas palabras son críticas: distinguen, separan, dividen. Para unos, representan nombres que identifican una situación nueva. Para otros, irrevocablemente considerados pasatistas, tienen sabor de injuria, de denuesto, hasta de bajo insulto.

En fin, el tiempo pasa y los nuevos vocablos, ya incorporados al lenguaje corriente, ya de uso común, van perdiendo su virulencia. Los propios modernistas se dividen, se enrumban en busca de nuevas afirmaciones, más ligadas al complejo social brasileño, y rechazan aquellos términos que, finalmente, les servían de ostentosa y vocinglera forma de oposición a un estado de cosas que pretendían reformar. Realmente, ya habían lanzado el grito de "¡Muera el futurismo! El futurismo es pasatismo". Grito de Ronald de Carvalho en 1924, año en que Oswald de Andrade, por otra parte, lanzaba el *Manifesto Pau-Brasil* en las colum-

nas del *Correio da Manhã* y preconizaba una poesía de exportación que sustituyese a la de importación. Surge, en seguida, el movimiento *Verde-e-amarelo.* Apenas en ese momento los pasatistas resolvieron revitalizar el futurismo al referirse constantemente a él, aplicándolo a cualquier manifestación espiritual del primitivo grupo innovador y de sus seguidores. El pasatismo vive, así, de su odio al futurismo.

Pero la palabra futurismo gana nueva fuerza cuando llega a São Paulo Filippo Tommaso Marinetti, patrocinado por N. Viggiani para pronunciar conferencias. Llega, según afirman unos, a difundir sus teorías estéticas, o, según otros, a aligerar la bolsa de la colonia italiana en beneficio del fascismo de Mussolini. Marinetti es recibido irónica u hostilmente por los corifeos del modernismo —que es la palabra nueva encontrada por los ex futuristas para definirse a sí mismos. Cassiano Ricardo, ex pasatista, ahora miembro del grupo Verde e amarelo, considera la visita de Marinetti tardía e inoportuna. Afirma que el futurismo no interesa al espíritu brasileño. Señala que constituye "un fenómeno que nos es completamente ajeno". "Lo que ahora queremos es algo muy distinto. Queremos ser arrogantes dentro de nuestra tierra. Queremos hablar un idioma que identifique nuestras aspiraciones. Rumbo al Brasil, como dijo, hace poco, el gran poeta de 'Lluvia de piedra'. Estamos cansados de la tutela europea. Nada de futurismo" —escribe. Menotti del Picchia asegura que el Brasil no precisaba del futurismo porque éramos el país del futuro. Lo que debían haber sido destruidas en el Brasil eran, precisamente, las ideas importadas. Antônio de Alcântara Machado, de otra facción modernista, también lo repudia, considerando que Marinetti haría mejor quedándose en Italia. "Italia es la que necesita su actividad renovadora. No nosotros. Lo que nosotros necesitamos con certeza es cerrar las puertas a las manifestaciones injustamente llamadas "artísticas" (en realidad sólo comerciales) que su tierra, así como otros países de Europa, nos viven enviando. Eso sí que es necesario", recuerda en su artículo del *Jornal do Comércio.* Mário de Andrade se negó a saludarlo y, en su opinión, "ese carcamán hizo perder a la gente la mitad del camino adelantado".

En la noche del 24 de mayo de 1926, se programó la conferencia de Marinetti en el Teatro Cassino Antártica, situado en la calle Anhangabaú. La entrada costó diez mil "reis", pero según consta, llegó a ser revendida en quince o veinte mil "reis". La afluencia fue tan grande que toda la casa estuvo fuertemente custodiada. En las inmediaciones la policía montada trotaba y a ratos embestía sobre el público amotinado. Realmente, hubo una manifestación de protesta, de hostilidad, preparada contra el conferencista. Los estudiantes de São Paulo habían sido alertados. Me acuerdo de mí y de mi hermano, con otros colegas suyos de la Escuela de Farmacia, preparando bombas de ácido sulfúrico en nuestra casa, para lanzarlas en el recinto del Cassino. La opinión pública estaba, pues, prevenida, y se protestaba por dos razones: las ideas estéticas de

Marinetti y su vinculación con el fascismo, de quien era vocero. Circulaban por la ciudad coplas alusivas contra él. Por ejemplo:

"Ay Marinetti
si yo fuera como tú
daría conferencias
montado en un bambú".

Se cantaban estribillos:

"María, María,
María, Marinetti.
Tu padre come frijoles.
Tu madre come espaghetti".

Con la música de *Gigolette,* muy en boga en esa época, los estudiantes, envueltos en la confusión y conquistados cada vez más a medida que avanzaba la noche, cantaron en las galerías, acompañados en seguida por todo el público:

¡Oh! Marinetti
¡Oh! Marinetti,
Poeta futurista
¡Oh! Gigolette,
¡Cuando Fernette!
Hasta tu bigote parece de spaghetti:
De Rio para aquí no te cobran flete!
Cuánto rebotas,
¡Oh! Marinetti
como pelota lanzada por la raqueta.
Darás vueltas y vueltas ni más ni menos que
bola sin manigueta.
Te ganaste una buena gritería,
sal de raya,
saca el barquito,
sácate el traje y métete una saya
o ipecacuana
de tu ralea.
La noche invita a gritar
vamos todos a colaborar...
¡Viva la farra,
prepara la guitarra,
vamos a ovacionarte!

Moacir Chagas, uno de los orientadores del motín y acérrimo enemigo de los modernistas de São Paulo, pronunció, como "obertura", un dis-

curso "bajo el clamor irrefrenable de la multitud ululante y electrizada" a las mil quinientas personas apretujadas. En esa arenga llamó a Marinetti "falso apóstol de una falsa aristocracia intelectual", "Don Quijote en edición barata", irresponsable, poltrón, cobarde y traidor, "mensajero de quienes prostituyeron la inteligencia y mercantilizaron la pluma", "Mesías de cuatro centavos". De tal manera se maltrató y agredió al visitante que, en cierto momento, el propio Moacir Chagas gritaba a la multitud, suplicándole "por piedad" y "en nombre del Pasatismo", que oyera al conferencista. Laurindo de Brito, también antifuturista, fue otro que intentó hacer silencio para que oyeran a Marinetti. Pero a esas alturas ya nadie era capaz de controlar la anarquía desenfrenada y hasta estúpida. La gritería alcanzaba, inclusive, a los opositores del visitante.

Cuando Marinetti entró al escenario, fue recibido con silbidos, gritos, burlas, pitos, rugidos y alaridos. Se oyen bocinazos y ruido de gaitas y cornetas. De repente, estallan bombas en la sala. El poeta italiano, que se mantuvo imperturbable, comenta irónicamente, aprovechando un segundo de silencio: "Estuve en Carso. ¡Las bombas eran de verdad! . . ." En cierto momento comenzaron a arrojarle patatas, bananas, nabos, zanahorias, rábanos, cebollas, "hasta sandías le tiraron", comentó, espantado, el *Correio Paulistano.* Eran las "legumbres en libertad" burla consonante con la "Hoja de Noche". Marinetti agradeció esos regalos diciendo: "Se ve que São Paulo es un Estado rico". Huevos podridos, sillas, graderías, pedazos de madera y globos de agua fueron también lanzados contra él.

Estallan bombas de pared y ampollas de sulfuro de amoníaco y valeriana. Se forman peleas entre el público y surgen riñas por todas partes. La presencia de los futuristas de São Paulo —especialmente de Mário y Oswald de Andrade, de Menotti del Picchia, de Paulo Prado y de Antônio de Alcântara Machado— se exige a gritos.

En una pausa, Marinetti logra decir: "¡Griten lo que quieran. A mí no me importa. Griten contra lo que no oyeron. La gritería no puede ser contra mí, que no he abierto la boca. Seguramente debe ser contra ustedes mismos!" Tampoco lanza su llamado a los jóvenes, que deben estar de parte de las nuevas ideas, como fuerza del futuro que son. En una tentativa por apaciguar el "rabioso Océano Atlántico" —términos con que el creador del futurismo definió a la multitud del Cassino— se lleva al escenario a la esposa del poeta, Doña Benedetta Marinetti, quien desafía los insultos con "la superioridad de su encanto". Ni siquiera así disminuye la gritería. "Arrojaron monedas al escenario, irreverentemente", escribió un periodista. El ambiente sigue entre "aullidos, insultos, befas, soplidos, injurias, graznidos, gritos, silbidos, risotadas, la escala completa de los sonidos onomatopéyicos". Se despliega en el escenario un gran cartel donde está escrito: "Se ruega a los estudiantes prestar un momento de atención". Inútil. El escándalo continúa. Finalmente, Marinetti de-

siste, declarando que todavía espera hacerse oír en São Paulo, por una asistencia menor, más tolerante o menos contraria a sus ideas. Y dice altivamente, levantando la cabeza hacia las galerías: "¡El futurismo es consciente de ser el cerebro del mundo!" y abandona de ese modo el escenario.

Marinetti vivió cerca de dos horas y media de delirio y confusión y prácticamente no pudo hablar. Realmente no hubo conferencia... Recibió una de las más formidables rechiflas de su vida, pero la soportó con ánimo... futurista.

Al día siguiente la prensa de São Paulo y la ítalo-paulista reseñó el episodio, casi siempre con abundancia de pormenores. Muchos periódicos se lamentaron de la reacción popular, en desacuerdo con la tradicional hospitalidad del país y violando el respeto elemental a la libertad de pensamiento.

Después pasó el tiempo y Marinetti fue olvidado. Su conferencia frustrada fue a parar al archivo y a la memoria de la gente. Se convirtió en anécdota y en momento pintoresco de la vida paulista. Otros hechos, nacionales y extranjeros, ocultaron los conflictos y desentendimientos, que fueron a su vez sustituidos por otros pleitos más serios, más terribles para el destino del hombre. Se produjeron revoluciones, desinteligencias internacionales violentas, caídas de gobiernos, incluso en el Brasil. Cierto día, sin embargo, los periódicos de São Paulo volvieron a comunicar la presencia de Marinetti. Fue durante la campaña de Abisinia y la guerra de Mussolini a los desvalidos negros de Etiopía. El escenario fue nuevamente el Teatro Cassino Antártica, otra vez lleno hasta los topes. Marinetti entró en escena vestido de verde oliva, con una chaqueta cazadora con ancho cinturón. Recibido por una ovación entusiástica, levantó las manos, dobló el cuerpo hacia adelante en una carcajada estudiada, retomó la postura normal y dijo: "¡Qué diferencia con la otra vez! Antes fue la gritería. ¡Ahora son los aplausos!" Y se rió con ganas, bajo los clamores de los integralistas con el brazo derecho extendido en el saludo fascista para homenajear al líder que llegaba a narrar los "grandes" hechos italianos contra el pueblo del Negus. Marinetti se divertía a su antojo, se vengaba y se reía, afrentosamente, de su actual público.

Hoy, en vista del envejecimiento de la palabra "futurismo" y de las incomprensiones que provocó, los diccionarios la definen, por extensión y despectivamente, como "cualquier forma extravagante del arte". Es realmente así como la palabra circula en el lenguaje común. "¡Mire una casa futurista! ¡Fíjese, es un cuadro futurista!" Y casi nunca se trata de algo futurista, si nos atenemos al rigor de los postulados estéticos. Pero, ¿quién se atreve a negar las palabras a fuerza de semántica?

Ângulo e Horizonte, São Paulo, Librería Martins Editora, 1969.

REGIONALISMO

Mário de Andrade

EN EL ARTE brasileño, hasta en el propio arte moderno, el elemento regional está apareciendo con una frecuencia espantable. Hay que acabar pronto con esto.

En la pintura, con excepción de Tarsila do Amaral, quien siempre escapó con mucha discreción al elemento propiamente regional, tal elemento se manifiesta muchas veces tendencioso, hasta en buenos artistas como Di Cavalcanti.

Hoy en día es rara una exposición brasileña de pintura que no tenga una dosis más o menos inconsciente de regionalismo. Quieren hacer "nacionalismo" para derivar luego hacia el elemento característico, específicamente regional. Aunque sólo se trate de esto, demuestra en nuestros artistas una debilidad de concepción creadora y una pobreza *guacú* de cultura.

En arte como en política, el regionalismo jamás significó un nacionalismo, en el único concepto moral del término, es decir, realidad nacional. Significa más: una pobreza más o menos consciente de expresión, observándose y organizándose dentro de una determinada y mezquina manera de actuar y crear.

Regionalismo es pobreza sin humildad. La pobreza que proviene de la escasez de medios expresivos, de la cortedad de las concepciones, de la cortedad de la vida social, del "caipirismo" y del "saudosismo". Comadrería que no sale del bla-bla-bla y, lo que es aún peor: se contenta con eso. Porque cuando el artista es de veras creador, pese a que pueda dedicarse a charlar toda la vida, sin embargo, como sirven de ejemplo las obras brasileñas de Lasar Segall, saca del elemento regional un concepto más amplio y sobrepasa la información, humanizándola. La manifestación más legítima del nacionalismo artístico se da cuando ese nacionalismo es inconsciente de sí mismo. Porque en realidad cualquier nacionalismo, impuesto como norma estética, resulta necesariamente odioso para el

verdadero artista, que es un individuo libre. No existe ningún gran genio que sea estéticamente nacionalista. Y hasta son infrecuentes aquellos que la gente podría llamar psicológicamente nacionalistas.

El nacionalismo sólo puede ser admitido conscientemente cuando el arte libre de un pueblo todavía está por formularse. O, cuando perdidas las características básicas por un exceso de cosmopolitismo o de progreso, la gente necesita buscar en las fuentes populares las esencias perdidas. Tal es el caso de la música italiana, después del absurdo período de Verismo. El regionalismo, en cambio, no contribuye en nada a la conciencia de la nacionalidad. Antes la ensucia y empobrece, sustrayéndola a otras manifestaciones y, en consecuencia, a la propia realidad. El regionalismo es una plaga antinacional. Tan plaga como imitar la música italiana o ser influidos por el estilo portugués.

Diário Nacional, São Paulo, 19 de febrero de 1928.

RECUERDOS DE UN SOBREVIVIENTE DE LA SEMANA DE ARTE MODERNO[1]

Rubens Borba de Moraes

Existen sobre el movimiento modernista innumerables ensayos, libros y principalmente, reportajes y artículos de periódicos. Si bien no he revisado todo lo que se publicó, por lo menos tengo leído los libros y artículos que se reputan como los más importantes. Existen en esos escritos ciertos puntos que deseo comentar, no con espíritu de crítica, sino como testimonio de los acontecimientos. Todos se preocupan por los antecedentes del modernismo. Unos se conforman con descubrir orígenes recientes: otros, deseosos de parecer más eruditos, relacionan lo más que pueden esos orígenes con vagas e inciertas manifestaciones de cambio y, para probar su tesis, citan frases, discursos académicos, capítulos de libros, etc., todo proveniente de autores hoy más o menos olvidados. Indagar por los orígenes es un mal de historiador. Un mal necesario: siempre es bueno recordar al lector que no existe generación espontánea, y que Lavoisier, hace mucho tiempo, descubrió que no se pierde nada y nada se crea. Algunos historiadores de la literatura brasileña quieren encontrar los orígenes del Movimiento Modernista en nuestra propia literatura. Citan el regionalismo a manera de ejemplo, mencionan libros como *Jeca Tatu* y encuentran que influyeron sobre los modernistas paulistas. El hecho de que ese respetable movimiento haya precedido al modernismo, no significa que lo haya influido directamente, como un padre deja complacido su fortuna a los hijos. En literatura tal herencia no es ni dada

[1] Este texto, amablemente cedido por el autor para integrar esta publicación, hace parte de una autobiografía en preparación. Fue publicado por vez primera en el *Correio Brasiliense,* de Brasilia, el 21 de febrero de 1970. Con la visión objetiva y clara que le es peculiar, Rubens Borba de Moraes se refiere aquí, no sólo al espíritu que orientó a los participantes de la Semana, sino también a los problemas de la lengua y su importancia en el movimiento modernista, en la renovación de las ideas y demás formas de expresión. Al mismo tiempo, da un testimonio precioso sobre los medios socio-artísticos de São Paulo en los años 20, sobre todo el período 1923-30, cuando el diálogo de los modernistas con la vanguardia francesa alcanzaría su fase más significativa (*in* Aracy A. Amaral: *Artes Plásticas na Semana de* 22, São Paulo, ed. Perspectiva, 1970).

ni recibida con placer y alegría. Es más frecuente que intervenga el complejo de Edipo, y los hijos, herederos naturales, se rebelan contra los padres. El regionalismo simplemente precedió al modernismo, y nada más. Ese movimiento, ya fracasado cuando apareció el modernismo, no tuvo la menor influencia en los escritores de la Semana de Arte Moderno. Nadie podrá afirmar, en conciencia, que Mário o que Oswald hicieran ragionalismo o bien que sufrieran la influencia de sus predecesores. La escuela literaria de Monteiro Lobato y sus colegas son expresiones literarias absolutamente antagónicas al modernismo. Por alguna razón Lobato fue siempre, toda su vida, contrario a los escritores de la Semana.

Los historiadores brasileños que insisten en buscar en el Brasil, en el origen de los modernistas, una visión limitada en literatura, no buscan articular la producción nacional con el panorama mundial de una época y con los grandes movimientos internacionales de ideas. Sin esa perspectiva, el Movimiento Modernista se queda en el aire, sin raíces, o tiene una filiación espúrea.

Ciertos historiadores se dejaron engañar por un equívoco, que el público cometió en la denominación del Movimiento. Antes de que los críticos brasileños rectificaran recientemente, y con razón, dicha denominación, los escritores de la Semana de Arte Moderno eran conocidos como futuristas. Ese nombre engañoso dio oportunidad para que corrieran ríos de tinta. Todavía algunos insisten en afirmar que éramos futuristas. Otros, puesto que nos llamaban futuristas, buscan en Marinetti los orígenes de nuestra ideología. A pesar de que Mário de Andrade protestara a tiempo, a pesar que el manifiesto *Klaxon* afirmara que no éramos futuristas, pese a que no nos cansamos de reclamar, todavía hay críticos que pierden el tiempo con la cuestión de ese falso apelativo.

Todo ese asunto del futurismo proviene, como dije antes, de un equívoco. Guilherme de Almeida escribió con acierto: nos llamaban futuristas porque Oswald de Andrade, lanzando a Mário, tituló su artículo "Mi poeta futurista". Es necesario añadir que el término estaba de moda. La enorme colonia italiana de São Paulo, la popularidad de la lengua y de la literatura italiana, eran factores que contribuían a que la obra de Marinetti fuera conocida en esa ciudad. La palabra futurista se convirtió en sinónimo de cosa nueva, fuera de lo común, diabólica para los bien pensantes y tradicionalistas. Todo lo que se escapaba de la tradición era futurista. Muebles, sombreros de señoras, helados, loza, música de jazz, futuristas. En aquella época sucedió exactamente lo mismo que lo que hoy pasa con la expresión *bossa nova.* Todo lo que es novedad es *bossa nova.* No se trata sólo de un nuevo ritmo y una música popular. Hasta ayer mismo vi anunciar en la televisión una liquidación en una tienda como "liquidación *bossa nova*". Hoy día, Oswald titularía su artículo "Mi poeta *bossa nova*". Pero no sería una razón para buscar los orígenes de la poesía contemporánea en la *Garota de Ipanema* y en la *Samba de Uma Nota Só.* Esa filiación que los críticos se atormentan por

encontrar y tratar de que exista a la fuerza, me trae a la memoria lo que pasó en el taller de Degas. Un gran crítico organizó ahí una conferencia sobre Arte, con A mayúscula. Asistió un público escogido, como dicen los periodistas. El gran crítico habló durante una hora sobre Estética, orígenes del arte y una cantidad de cosas bellas y sutiles. Cuando terminó, Degas le dijo:

—Pero no, señor, el arte es mucho más bruto que todo eso!

No es necesario romperse la cabeza, estudiar las obras de Marinetti y buscar su influencia en los modernistas. *C'est plus bête que ça.* No hay futurismo en la generación de 1922. Se trató solo de un apelativo impropio que le endilgaron los periodistas. Futuristas, insisto, significaba en São Paulo y en el Brasil última moda, extravagancia. Hoy (olvidado el sentido de la actitud de época), los historiadores interpretan equivocadamente tal denominación. Toman la nube por Juno.

Otros autores quisieran, por fuerza, encontrar orígenes económicos en la Semana de Arte Moderno que dio origen al Movimiento Modernista. A esos marxistas sin experiencia responderé simplemente con una cita del sufrido marxista Plejánov:

"Si, por ejemplo, la danza ejecutada por los salvajes australianos reproduce los gestos que ellos hacen arrancando raíces, nos damos por enterados. Pero el conocimiento de la vida económica de Francia en el siglo XVII no nos explicará el origen del *minuet*".

¿Dónde están, pues, los orígenes del Movimiento Modernista? ¿Cuáles fueron los autores que influyeron? ¿Quién metió en la cabeza de esos jóvenes tales ideas? Todos los críticos ya habrían dado en el clavo si se hubieran tomado el trabajo de estudiar un poco de historia de las ideas en cambio de hacerse un enigma. El Brasil, desde tiempos literariamente inmemoriales, importó sus escuelas y tendencias de Francia. El modernismo no fue una excepción: recibimos ideas y técnicas de París. Quizás el hecho que desorientó a nuestros historiadores, fue que nos hubiera llegado tan de prisa, casi simultáneamente con la aparición del movimiento en Francia: acostumbrados como están, casi condicionados, a analizar los reflejos de la literatura francesa en la brasileña con una generación de retraso. Instintivamente buscaron, tal como están acostumbrados a hacerlo, los orígenes de la nueva tendencia literaria brasileña en la escuela futurista de la generación europea anterior a la nuestra. La renovación de la literatura y del arte brasileño bajo el modelo de París no tomó tantos años esta vez, por la simple razón de que en 1921-22 las comunicaciones eran más rápidas que en la época de Gonçalves Dias. El tiempo se acortó después de la guera de 1914. Se está acortando cada vez más.

Los autores que los poetas y escritores modernistas leían eran franceses: Apollinaire, Proust, Blaise Cendrars, Cocteau, André Salmon, Gide, Claudel, Aragón, Carco, Péguy, Max Jacob, etc., etc. Las revistas que leían eran *La Nouvelle Revue Française* y *L'Esprit Nouveau.* Los

pintores que admiraban en las revistas de arte y las pocas obras de ese género que podían ver en casa de Paulo Prado y D. Olívia Penteado, eran todas de artistas modernos de la Escuela de París: Lhote, Picasso, Modigliani, Juan Gris, Léger, Braque, Matisse, etc. D. Olívia compró dos bronces pulidos de Brancusi, que hacían delirar de éxtasis a Mário de Andrade. El mismo no resistió a la tentación de comprar un *Football* de Lhote. Se arruinó durante meses. Compraba ediciones de lujo de libros franceses ilustrados por Derain, Dunoyer de Ségonzac, Gallanis, etc. La música de Villa-Lobos de esa época recibió la lección de Satie y Stravinsky. La influencia de Mestrovic es visible en la obra de Brecheret. Di Cavalcanti copiaba a Picasso. ¿Qué es todo esto, sino influencia francesa y de la Escuela de París sobre los modernistas paulistas? Todos, sin excepción, hablaban francés muy bien. El ambiente intelectual en que vivían era francés. No piensen que estoy exagerando o trasladando a mis compañeros mis propias ideas, lecturas, gustos e influencias por el hecho de haber regresado "sapientísimo" de Europa, a fines de 1919, después de diez años de ausencia. Es verdad, vi y viví esa época en el medio de los modernistas, y formaba parte del grupo. Pero no quiero decir con eso que los jóvenes de la Semana de Arte Moderno y de *Klaxon* fueran discípulos de los artistas franceses. Si no hubieran hecho nada más que copiar a la Escuela de París y los autores a la moda en Francia, no merecerían recordarse. Lo cierto es que hicieron en São Paulo lo mismo que los franceses hacían en París: revolucionaron todo para colocar a su país en la corriente de ideas del momento, crearon un arte y una literatura que expresó la época en que vivían. Por eso eran modernos.

No voy a repetir aquí lo que entendían por modernismo. Ya publiqué en *Klaxon* varios artículos en ese sentido y escribí un librito sobre el asunto, que apareció en 1924 con el desgraciado título *Domingo dos Séculos*. Mário de Andrade, en sus obras, en sus artículos y en sus cartas, con el talento y la inteligencia aguda que lo caracterizaban, no se cansó de explicar el modernismo del grupo en 1922.

El nacionalismo está hoy de moda. Es una etapa que estamos atravesando: es una peculiaridad de los países subdesarrollados. Es una enfermedad infantil, un sarampión que da fiebre alta. Es preciso tener paciencia y esperar que pase la fiebre. Algunos críticos en edad mental del sarampión quisieron interpretar el Movimiento Modernista de acuerdo con la demagogia nacionalista actual. Cometieron un anacronismo histórico. No existía en 1922 nacionalismo tal como se entiende hoy día. Los americanos no habían sido todavía acusados de capitalistas colonizadores ni existía el entreguismo. Al contrario, la euforia que sucedió a la guerra del 14 (la guerra que se hizo para acabar con las guerras), la Sociedad de las Naciones, la perspectiva de paz prolongada, fomentaron en la burguesía occidental una solidaridad y una comunión ideológica, tanto más fuerte cuanto que las teorías de Marx y Lenin estaban agitando

al proletariado europeo. La tesis de la lucha de clases funcionaba todavía tal cual en ese momento.

En el Brasil del Centenario de la Independencia, el proletariado era una masa amorfa (un *lumpenproletariat* como Marx definió esa clase), sin dirigentes y sin conciencia de clase. Había, es cierto, en São Paulo, un grupo de anarquistas que intentaba agitar al proletariado. Idealistas como Leuenroth hacían propaganda revolucionaria y condujeron al proletariado a la famosa huelga de 1917. Intervino la policía golpeando y llevando presa a la gente. Sin organización y sin un programa claro de reivindicaciones, los obreros regresaron a las fábricas. La "cuestión social" permaneció siendo una "cuestión policial". El desarrollo de la industria en São Paulo, la expansión de los cafetales por el Noroeste y en Alta Sorocabana ofrecieron oportunidades nunca vistas. Se dio el pleno empleo y posibilidades de enriquecimiento como jamás se vieron. Hubo hasta "falta de brazos", ese *Leitmotiv* de la civilización del café. Las reivindicaciones obreras de algunos idealistas fueron ahogadas por el clima de prosperidad.

Siempre es bueno recordar que, mucho más tarde, los sindicatos obreros no fueron fundados por el proletariado, como en todos los países adelantados, sino por el gobierno. Incapaces de organizarse, Getulio Vargas tuvo que inventar los *pelegos* [1] para enseñarles la lucha de clases. De acuerdo con su política, claro, porque el "padre de los pobres" no era nada tonto. El resto de la población no era burguesa, pero estaba compuesta de coroneles y bachilleres. Ninguna de esas categorías era nacionalista, pese a que algunos bachilleres se impresionaran con los ocho millones quinientos y tantos mil kilómetros cuadrados de la superficie patria. Eran patrioteros, se ufanaban de su país como niños que admiran al papá. Nosotros, en *Klaxon,* nos burlábamos de esa mentalidad. Algunos chistes quedaron en la sección *Luces e Refraçoes*. No éramos nacionalistas ni éramos patrioteros. En el manifiesto publicado en la primera página del primer número aparece esta frase: "*Klaxon* sabe que la humanidad existe. Por eso es internacionalista". Llegamos hasta a querer convertir la revista en un órgano internacional, publicando artículos y poemas en francés, en italiano y en español. Colaboraban escritores belgas, franceses, suizos, italianos, españoles, etc.

Justamente porque éramos internacionalistas queríamos marcar el paso con las ideas y las realizaciones internacionales. No queríamos que el Brasil continuase fuera del movimiento. Lo que deseábamos era modernizar el Brasil. Esa era nuestra lucha.

Discutíamos mucho en tal sentido. Mário pensaba, con razón, que no se podía empezar mientras se continuaran expresando nuestras ideas modernas en una lengua postiza y anticuada. El portugués que se escribía

[1] *Pelegos:* matones, rufianes (N. del T.).

en este país antes de 1922 era una lengua muerta, un latín fiscalizado por los gramáticos defensores de la tradición.

Es difícil, sin un esfuerzo, imaginar qué importante era para los escritores de esa época la cuestión de la lengua. El hecho era que redactaban en portugués de Portugal y hablaban en portugués de Brasil. La lengua portuguesa era tabú, nadie se atrevía a tocarla. Todos se preocupaban de escribir de verdad, de acuerdo con la gramática establecida. Cuando los regionalistas se veían obligados a emplear una forma popular, la sintaxis brasileña, el vocabulario rural para dar el color local necesario, subrayaban las palabras o las frases, o las colocaban entre comillas.

Las preocupaciones gramaticales no concernían solamente a los escritores, sino al público en general. No había diario importante que no tuviese su artículo, su columna de asuntos gramaticales. Redactores especializados respondían a consultas sobre colocación de pronombres. Gran parte del prestigio de Rui Barbosa provino del hecho de escribir un portugués correctísimo. Las polémicas gramaticales arrebataban al público. Gilberto Amado definió muy bien tal estado de cosas diciendo en sus memorias: "pertenecíamos a la época en que un pronombre era un asunto capital". La lengua portuguesa era un bozal que amarraba, sofocaba la expresión genuina de los intelectuales brasileños. La revolución cultural que pregonábamos no podía dejar de derrumbar ese tabú anticuado del portugués de Portugal. No sólo queríamos el verso libre, queríamos una lengua libre.

Mário de Andrade sintió ese problema mejor que nadie. Fue el creador de la lengua brasileña escrita. Fue el primero en obligar al lector asustado a aceptar el habla brasileña como lengua escrita. Para imponerla, para llamar la atención sobre el problema, usó y abusó del artificio de exageración e irreverencia. Oswald de Andrade y el resto del grupo de *Klaxon* terminaron por descoyuntar el portugués. Quebrando el tabú lingüístico rompieron, definitivamente, el último y más fuerte eslabón que unía el hijo al padre, Brasil y Portugal. También en esto fue a través de Francia, donde Freud estaba de moda y sus obras ya se estaban traduciendo, que tomamos conciencia del complejo de Edipo, de totems y tabúes. Durval Marcondes (estudiante de medicina y, muy pronto, el primer psicoanalista brasileño), fue nuestro amigo y colaborador de *Klaxon*.

Esa lengua sin complejos, ese nuevo instrumento, nos dio la posibilidad de estudiar libremente los problemas brasileños. Dejamos de manejar con cautela una lengua extranjera fiscalizada por los gramáticos y los maestros. Tal libertad no fue conquistada únicamente para la prosa y la poesía, sino para las artes llamadas plásticas y para la música. Fue la liberación de todos los géneros de expresión. No conquistamos sólo nuevas formas, sino nuevos contenidos. No éramos nacionalistas, simplemente orgullosos por haber nacido en el Brasil, ni patriotas charlatanes: éramos estudiosos sin miedo de referirnos a los males de nuestro

país. No exhibíamos los conjuntos regionales para un *show* del sertón, tal como la escuela que nos precedió, sino que estudiábamos el *caboclo*[1]. Gran parte de la obra de Mário de Andrade parte de la investigación folklórica. Su libro sobre la pintura del padre Jesuino do Monte Carmelo es el primer estudio sobre arte religioso brasileño, basado en documentación y no en verbalismo estético. Tarsila do Amaral no *retrató* escenas del sertón, pero se inspiró en motivos de arte *caboclo*. Los dos libros que marcan una fecha en la historia como ensayos de interpretación del Brasil fueron escritos por los miembros más íntimos del grupo de *Klaxon:* Paulo Prado y Sergio Buarque de Holanda. Me refiero al *Retrato do Brasil,* escrito por el más viejo de nuestro grupo, y *Raízes do Brasil,* por el más joven.

El grupo de *Klaxon* no sólo renovó el campo de la literatura, del arte, de la cultura. Terminada esa tarea, se encontró enriquecido con nuevos colaboradores menos interesados en el arte. No todos los del grupo primitivo tenían una vocación literaria neta o definitiva. Seguimos nuevos rumbos. Nos enredamos con la acción política con la intención de derribar la oligarquía P.R.P. e instituir el voto secreto, verdadera y legítima expresión de la voluntad popular. Queríamos modernizar la política brasileña. Así como habíamos *descogotado* la lengua brasileña, pasamos a *desperrepizar* el Brasil.

Fuimos de los doce primeros jóvenes que fundaron una sociedad para tal fin, que se transformó, después, en partido político: el Partido Democrático. Más tarde, desilusionados de la política, nos unimos a Ciro Berlinck, para fundar una escuela que enseñase las nuevas ciencias y disciplinas (ignoradas por nuestras facultades obsoletas), capaces de estudiar nuestros problemas y acabar con las descripciones e impresiones literarias. Fundamos la Escuela Libre de Sociología y Política, cuyo nombre ya era un programa y revolución, una visión nueva del Brasil. Invitamos a profesores extranjeros. Sólo más tarde Armando Sales de Oliveira fundó la Universidad de São Paulo y empezó, en gran escala, lo que nuestro grupo hizo con recursos particulares.

Durante mucho tiempo soñamos y planeamos un Departamento de Cultura. Estábamos listos, a la espera de un gobierno inteligente que pudiera aceptar nuestro proyecto. Paulo Duarte convenció a Fábio Prado para que nos dejara actuar, y partimos para la acción con el entusiasmo de siempre. Pero Getulio Vargas liquidó el régimen democrático. Fábio Prado dejó la Prefectura. Lo sustituyó un pasatista, el honestísimo Prestes Maia, el último hombre que usó en São Paulo la indumentaria del siglo XIX: calzoncillos, botines y tirantes. No podía apreciar la importancia de la obra comenzada bajo la dirección de Mário de Andrade. Redujo el Departamento de Cultura a una repartición pública rutinaria, y sus sucesores lo transformaron en una "empleoteca".

[1] Mestizo de blanco con india (N. del T.).

El viejo grupo de *Klaxon* se fue disgregando por la muerte de unos, por el desánimo de otros, pero siempre quedaron algunos para continuar luchando y trabajando individualmente, siempre por la idea de renovación en profundidad, la idea del viejo grupo de 1922.

El Movimiento Modernista abrió campos en el sertón brasileño. Fue necesario comenzar valientemente, echando abajo la selva virgen y haciendo una hoguera. Esto nos dio mucho trabajo. Para tal tarea importamos herramientas de Francia. Después comenzamos a plantar. Plantamos en la tierra semillas de toda clase. La cosecha benefició, sobre todo, a quienes nos sucedieron.

Esta imagen paulista que intento hacer para definir los resultados del Movimiento Modernista Paulista, no me viene por casualidad, ni por localismo, sino porque ese movimiento nació en São Paulo. ¿Por qué aquí y no en otra parte de Brasil? Que respondan la pregunta los historiadores, los sociólogos, los economistas. ¡Pero tomen nota del *minuet* citado por Plejánov!

Los historiadores acostumbran dividir el Movimiento Modernista de São Paulo en dos períodos: antes y después de la Semana de Arte Moderno y la revista *Klaxon*. La primera sería una fase preparatoria, de gestación. La segunda, de realización o, mejor, de acción. Pese a que las revoluciones de ideas no siempre se procesan con esa lógica y claridad didáctica, no tengo inconvenientes en poner orden en esa turbulencia literaria, dividiéndola en dos períodos.

Para narrar los acontecimientos y exponer las ideas elaboradas en esa primera fase, los historiadores de hoy disponen de relativamente pocas fuentes, ya que el grupo de jóvenes que formó el núcleo primitivo, que elaboró la ideología modernista, no expuso por escrito los resultados de sus discusiones, conversaciones y diálogos. Ni quedó escrita la doctrina del grupo, ni tampoco los principios aceptados por todos o los matices elaborados por y para uso propio de cada uno. No se registró nada del resultado de acaloradas discusiones, de impresiones de lecturas que tanto influyeron sobre nosotros, de las críticas vehementes que hacíamos a los autores contemporáneos, de las frases ingeniosas reveladoras de nuestro estado de ánimo, de los principios que aceptábamos y las actitudes que tomábamos. Ocurrió eso por la simple razón de que los componentes del grupo a cargo de elaborar la ideología, no podían prever las consecuencias históricas de las ideas que agitaban. No éramos tan pretensiosos. Dejábamos volar las palabras: *verba volant*, como dicen los que quieren dar la impresión que manejan el latín.

Por otra parte, si hubiéramos pretendido exponer al público nuestro pensamiento y comunicarle nuestra ideología, no disponíamos de medios para hacerlo. Ningún diario, ninguna revista, hubiera aceptado publicar las lucubraciones de jóvenes desconocidos. Cuando se conoció la existencia de Mário de Andrade, los diarios no lo tomaron en serio. Consiguió publicar su serie de artículos —"Los maestros del pasado"—, sola-

mente a finales de 1921, en vísperas de la Semana de Arte Moderno y gracias a la amistad de Oswald de Andrade con Mário Guastini, propietario del *Jornal do Comercio de São Paulo.*

Todos saben hasta qué punto es importante la fase de discusión preparatoria de un movimiento, de una revolución, de una simple conspiración política. No quedó nada de la fase preliminar de nuestra revolución literaria. Por culpa de esa falta de "documentos primarios" los historiadores han recurrido a los comentarios publicados por Oswald de Andrade en el *Jornal do Comercio* y a las crónicas de Menotti del Picchia en el *Correio Paulistano.* Esos artículos son "fuente secundarias" y necesitan ser expurgados y explicados antes de ser usados con la debida cautela.

En 1921, Menotti del Picchia trabaja en el *Correio Paulistano,* donde firmaba con el seudónimo de "Hélios" una crónica diaria. Ya era un poeta conocido y admirado, y había publicado en 1917, en su tierra natal, Itapira, un poema titulado *Juca Mulato.* El *Correio Paulistano* era, como se sabe, el órgano oficial del Partido Republicano Paulista, único partido político existente en São Paulo.

La principal función del periódico era elogiar el gobierno, pero, por el hecho de ser presidente del Estado en aquella época del Dr. Washington Luís, hombre culto, historiador e investigador, el periódico no veía con malos ojos un poco de arte extraoficial en sus columnas. Menotti, protegido de Washington Luís (que más tarde fue "elegido" diputado) gozaba de entera libertad para tratar en su crónica los asuntos que quisiera. Era bastante inteligente para diseminar en el medio de los asuntos artísticos, los elogios al P.R.P. necesarios para conseguir la buena voluntad de la Comisión Directora del Partido, tanto más que, sin pruebas de "solidaridad irrestricta", nadie llegaba a diputado. Conquistado por Oswald de Andrade para las ideas de renovación del arte y la literatura, Menotti, con un entusiasmo d'annunziano, usó y abusó de su columna en el periódico para propagar esas ideas y exaltar a los "genios" descubiertos por Oswald: Anita Malfatti, Brecheret, Mário de Andrade, Antonio Moya, etc. Sus crónicas, escritas con brillo, contribuyeron mucho a propagar las nuevas ideas en São Paulo: fue un propagandista notable. Pero, si fue un admirable reportero de los acontecimientos y un vendedor habilísimo de los nuevos productos de arte y literatura moderna, no supo interpretar correctamente la ideología del grupo modernista. No le faltaba inteligencia, le faltaba cultura, por no decir simplemente lectura. Devoraba a Marinetti y a otros poetas italianos, pero no conocía, sino de oídas, la poesía y la prosa francesa contemporáneas, tan importantes en la génesis del Movimiento Modernista brasileño.

No tenía la menor formación artística, estética o teórica en materia de arte o literatura. Citaba en sus crónicas autores contradictorios que *hurlaient d'être ensemble,* expresaba conceptos equivocados, idea aberrantes, todo mezclado con opiniones cuerdas y sensatas.

Toda esa prosa flameante afligía a los verdaderos modernistas, desesperaba a Mário de Andrade, hacía reír a Guilherme de Almeida, asustaba a Sérgio Milliet. En casa de Mário, donde se reunía el grupo modernista que sabía muy bien qué deseaba y dónde estaba parado, permanecíamos aterrorizados con los conceptos y las teorías expresadas en las crónicas de Hélios. Nos parecía que el entusiasmo de Menotti iba a echar a perder todo, principalmente cuando exponía lo que él pensaba que queríamos hacer. No hay duda que queríamos derribar la literatura y el arte existente en el Brasil, pero no del modo que él afirmaba. Los autores que él citaba desordenadamente no eran los que admirábamos. No eran esas las bases de la literatura nueva que pretendíamos implantar. Apelábamos a Mário, su amigo, para que le diese unas lecciones de modernismo. Yo propuse prestarle libros, Sérgio Milliet, enseñarle francés. Las largas conversaciones que Mário mantenía con él mejoraban transitoriamente sus crónicas, pero el poeta d'annunziano no tenía memoria, se olvidaba en seguida de todo y continuaba mezclando a Marinetti y Marcel Proust. La verdad es que Menotti no había sido, no era, ni fue jamás un modernista.

En época de *Klaxon,* cuando ya teníamos en las manos una revista para decir lo que queríamos, muchas, muchas veces quisimos protestar contra lo que Hélios decía en el *Correio Paulistano.* Mário de Andrade se oponía siempre, consideraba que no era justo. Cuando Menotti publicó su novela *O Homem e a Morte,* quisimos darle un palo. Tácito de Almeida alcanzó a escribir una crítica serena, pero severa. Mário apadrinó una vez más a nuestro desorientado compañero. Acabamos de acuerdo en que no se ganaba nada, el hombre estaba más que muerto. Pero *Klaxon* no podía dejar de publicar una nota sobre esa novela verbosa. Suspirando como un mártir, Mário quedó encargado del artículo. Sufrió horrores para encontrar algo que pudiera elogiar sinceramente. Apenas lo acabó, nos lo leyó. Me acuerdo que tanto Tácito de Almeida, Couto de Barros como yo, obligamos a Mário a cortar unas frases y modificar otras. Los elogios nos parecieron exagerados. Protestamos, pero Mário se mantuvo firme. Después de mucho discutir abandonamos los puentes, recalcando bien que el artículo contenía, exclusivamente, la opinión de Mário.

Menotti, pese a toda su buena voluntad, nunca supo lo que era el modernismo. En caso de haberlo comprendido y haber sido modernista, habría modificado su estilo d'annunziano, no habría publicado *Máscaras,* poemas verbosos, ilustrado con dibujos *fignolés* que nada tenían de moderno, y, sobre todo, no habría publicado en 1922, una cosa tal como *O Homem e a Morte.* Después se desligó del grupo *Klaxon* y se pasó al verde-amarillismo, movimiento demagógicamente patriotero, al cual perteneció Plínio Salgado, ese Jânio Quadros que no renunció. No dudo que si bien las crónicas de Hélios fueron una útil propaganda "coca-

cola" para el gran público, leídas hoy día por los historiadores son un mal y representan un gran peligro.

Otro gran peligro es pensar que los poemas publicados en la primera fase del modernismo por un amigo y correligionario de Menotti, son ejemplos de poesía moderna de la época 1920/21. Ese joven poeta, Agenor Barbosa, pretendía hacer carrera política comenzando, como muchos, como redactor del órgano del P.R.P. Menotti le metió las ideas en la cabeza. El resultado fue un "¿quién dice que yo soy menos"? El neófito tuvo la culpa de escoger el maestro errado. Leíamos los poemas de Agenor Barbosa con carcajadas y, a veces, con tristeza, lo que aún es peor. Felizmente para las letras nacionales, su vena poética no duró. Lo conocíamos poco, no pertenecía al grupo. Menotti era quien arrancaba los poemas a su discípulo para publicarlos. Nunca colaboró en *Klaxon.* No sé qué fin habrá tenido ese joven simpático y elegante que no hizo mal a nadie, sino a los que leen hoy día sus poemas, creyendo que son ejemplos de la poesía modernista de entonces.

Por lo que acabo de escribir podré parecer que estoy intentando disminuir el papel de Menotti del Picchia en el Movimiento Modernista de São Paulo. ¡Absolutamente no! No fue esa mi intención. Lo que quiero es colocarlo en su debido lugar de periodista, reportero, propagandista del movimiento. Ese papel fue tan importante que basta para su gloria. Lo que no deseo, porque no corresponde a la verdad, es que se juzgue la ideología modernista de acuerdo a sus crónicas.

El caso de Oswald y de lo que escribió en los periódicos en la primera etapa del movimiento, es otra cosa. En 1912 hizo una excursión por Europa y volvió con nuevas ideas. Vio el atraso del Brasil en materia de arte y literatura. Se vinculó a Gilherme de Almeida y a todos los grupos literarios de São Paulo, en busca de una literatura distinta a la de los cánones establecidos. Era un autor en busca de personajes. Descubrió la pintura moderna en la exposición de Anita Malfatti, descubrió a Brecheret, descubrió a Mário de Andrade. Encontró, finalmente, su verdadero camino, el arte que siempre quiso hacer.

Oswald no necesitaba forzarse para ser moderno, contrariando sus gustos y tendencias, como Menotti. Era un moderno congénito. Su talento de Barnum a caza de "genios" para su circo modernista, hace parte del panorama de São Paulo de la época. La broma, el ingenio, tan usados por los modernistas de Europa y de la Paulicéia, tan típicos de todo el grupo de *Klaxon,* se integraban con el espíritu de Oswald. Es por esa razón que sus artículos publicados en el *Jornal do Comercio,* en la primera etapa del movimiento, son menos engañadores como documentos para interpretar a la ideología modernista. Pero, ¡cuidado con Oswald! Su papel de *public relations man,* que él se abrogó y cumplía con una extraordinaria habilidad, su adorable irresponsabilidad, pueden conducir al lector desprevenido a graves engaños.

Pero entonces, se preguntará el lector, si no existe documentación sobre las intenciones de los modernistas paulistas antes de la Semana de Arte Moderno, si no es posible confiar en las crónicas de Menotti, si se debe desconfiar de los artículos de Oswald, ¿cómo establecer la ideología de ese grupo? Algunos historiadores, apresuradamente, escribieron que simplemente no había ideología. Otros, más prudentes, opinaron que no existía una idea definida en la cabeza de esos jóvenes. Lo que nos sobraban eran ideas. Ideas nuevas y buenas, tan buenas que hoy nadie las contradice, tan nuevas que provocaron una revolución y abrieron nuevos caminos en Brasil. Pero, ¿dónde está esa ideología que muchos historiadores no pudieron descubrir? Está en *Klaxon,* en libros de autores como Mário de Andrade, de Oswald y de todos aquellos que pertenecieron al grupo y las dejaron impresas. No exactamente antes de 1922, porque nadie las quería imprimir. Pero, tan pronto como resolvieron cotizarse para fundar una revista que les perteneciera, donde pudieran decir lo que deseaban y publicar libros donde aparecían esas ideas que llevaban en la cabeza desde hacía años, comenzó la prédica y la acción de la nueva ideología.

No hay nada esencial en la obra de Mário, de Oswald y de Guilherme de Almeida, de Sérgio Milliet, para mencionar sólo a los autores que continuaron escribiendo, que no hiciese parte de la estética y de la ideología del grupo que se formó en 1921. En cuanto a los que abandonaron la literatura militante, no hicieron nada en la vida que no estuviese ligado a la ideología de *Klaxon,* dispuesta a renovar todo en el Brasil, y no solamente pintura y literatura. Pero esto es otra historia que contaré más tarde.

(De *Correio Brasiliense,* 21 de febrero de 1970).

A PROPOSITO DE LA EXPOSICION MALFATTI: PARANOIA O MIXTIFICACION

Monteiro Lobato

HAY DOS CLASES de artistas. Una, compuesta por quienes ven normalmente las cosas y como consecuencia de esto hacen arte puro, conservando los eternos ritmos de la vida, adoptando, para concretar las emociones estéticas, los procesos clásicos de los grandes maestros. Quien recorre este camino, si tiene genio, es Praxiteles en Grecia, Rafael en Italia, Rembrandt en Holanda, Rubens en Flandes, Reynolds en Inglaterra, Leubach en Alemania, Iorn en Suecia, Rodin en Francia, Zuloaga en España. Si apenas tiene talento engrosará la pléyade de satélites que gravitan en torno de aquellos soles inmortales. La otra especie está formada por los que ven anormalmente la naturaleza y la interpretan a la luz de las teorías efímeras, bajo la sugestión estrábica de escuelas rebeldes, surgidas aquí y allá como forúnculos de cultura excesiva. Son productos del cansancio y del sadismo de todos los períodos de decadencia: son frutos de fin de estación, dañados de nacimiento. Estrellas fugaces, brillan por un instante, la mayoría de las veces con la luz del escándalo y se hunden luego en las tinieblas del olvido. Aunque se presentan como hechos nuevos, precursores de un arte del futuro, nada es más viejo que el arte anormal o teratológico; nace con la paranoia y con la mixtificación. Hace mucho que los psiquiatras lo estudian en sus tratados, documentándose en los innumerables diseños que adornan las paredes internas de los manicomios. La única diferencia reside en que en los manicomios este arte es sincero, producto ilógico de cerebros trastornados por las más extrañas psicosis: fuera de estos sitios, en exposiciones públicas ampliadas por la prensa y absorbidas por americanos locos, no hay sinceridad ninguna ni lógica ninguna, siendo mixtificación pura.

Todas las artes están regidas por principios inmutables, leyes fundamentales que no dependen de la época ni de la latitud. Las medidas de proporción y equilibrio, en la forma y en el color, derivan del sentimiento. Cuando las sensaciones del mundo externo se transforman en

impresiones cerebrales, nosotros "sentimos": para que sintamos de manera diferente, sea cúbica o futurista, es necesario o bien que la armonía del universo sufra una completa alteración, o bien que nuestro cerebro esté en *panne* por culpa de una lesión grave. Mientras la percepción sensorial se haga sentir normalmente en el hombre, a través de la puerta común de los cinco sentidos, un artista delante de un gato no podrá "sentir" sino un gato y es falsa la "interpretación" que lo convierte en un cachorrito, un escarabajo o un montón de cubos transparentes.

Estas consideraciones son provocadas por la exposición de la Sra. Malfatti, donde se advierten acentuadísimas tendencias hacia una actitud estética dirigida en el sentido de las extravagancias de Picasso y compañía. Esa artista posee un talento vigoroso, fuera de lo común. Pocas veces, en una obra distorsionada, pueden notarse tantas y tan preciosas cualidades latentes. Cualquiera de esos cuadritos deja entrever cuán independiente es su autora, qué original, qué inventiva, en qué alto grado posee un sinnúmero de cualidades innatas y adquiridas, de las más fecundas para construir una sólida individualidad artística. Entre tanto, seducida por las teorías que ella llama "arte moderno", penetró en los dominios de un impresionismo muy discutible, y puso todo su talento al servicio de una nueva especie de caricatura.

Seamos sinceros: futurismo, cubismo, impresionismo, *tutti quanti* no pasan de ser otros tantos variantes del arte caricaturesco. Es la difusión de la caricatura hasta regiones donde, hasta ahora, no había penetrado. Caricatura del color, caricatura de la forma, caricatura que no persigue, como la primitiva, resaltar una idea cómica, sino desconcertar y apabullar al espectador. La cara de los que salen de estas exposiciones es por demás sugestiva. Las caras no denuncian ninguna impresión de placer o de belleza; en todas, no obstante, se lee el desasosiego de quien está inseguro, dudando de sí mismo y de los demás, incapaz de razonar y muy desconfiado de que lo mixtifiquen hábilmente. Otros, sobre todo ciertos críticos, aprovechan el vacío para *épater les bourgeois*. Teorizan aquello con gran dispendio de palabrería técnica, descubren en las telas intenciones y subintenciones inaccesibles al vulgo, las justifican con la autonomía de interpretación del artista y concluyen que el público es una bestia y ellos, los entendidos, un genial grupo de iniciados de la Estética Oculta. En el fondo se ríen los unos de los otros; el artista del crítico, el crítico del pintor y el público de ambos.

El arte moderno es el escudo, la suprema justificación. También aparecen en la poesía, a veces, tales forúnculos, provenientes de la ceguera nata de ciertos poetas elegantes, a pesar de ser gordos, y la justificación es siempre la misma: arte moderno. Como si no fuese modernísimo ese Rodin que acaba de fallecer dejando tras de sí una estela luminosa de mármoles divinos; ese André Zorn, maravilloso "virtuoso" del diseño y de la pintura, ese Brangwyn, genio rembrandesco de la Babilonia indus-

trial que es Londres, ese Paul Chabas, dulce poeta de las mañanas, de las aguas mansas y de los cuerpos femeninos en flor. Como si no fuese moderna, modernísima, toda la legión actual de incontables artistas del pincel, de la pluma, del agua fuerte, del *dry point*, que hacen de nuestra época una de las más fecundas en obras maestras, de cuantas dejaran huellas luminosas en la historia de la humanidad.

En la exposición Malfatti figura también como justificación de su escuela, el trabajo de un maestro americano, el cubista Bolynson. Es un carboncillo representando (se sabe por la nota explicativa) una figura en movimiento. Está allí entre los trabajos de la Sra. Malfatti en actitud de quien dice: yo soy el ideal, soy la obra maestra, el público debe juzgar el resto tomándome a mí como punto de referencia.

Tengamos el valor de no ser pedantes; aquellos garabatos no son una figura en movimiento; son, eso sí, un pedazo de carboncillo en movimiento. El Sr. Bolynson lo tomó entre los dedos de las manos o de los pies, cerró los ojos y lo refregó por la tela a tontas y a locas, de derecha a izquierda y de arriba abajo. Y si no lo hizo así, perdió una hora de su vida empujando líneas de un lado para otro, pasó por tonto y perdió su tiempo, puesto que el resultado es exactamente el mismo. En París se ha llevado a cabo ya una curiosa experiencia: se ató una brocha a la cola de un burro y se lo colocó de espaldas a una tela. Con los movimientos de la cola del animal, la brocha fue borrando lo pintado en la tela. La cosa fantasmagórica resultante fue expuesta como prueba del supremo atrevimiento de la escuela cubista, y proclamada por los mixtificadores como verdadera obra maestra que sólo uno que otro espíritu privilegiado podría comprender. Resultado: el público afluyó, se maravilló, los iniciados exultaron y ya había compradores cuando el truco fue desenmascarado. La pintura de la Sra. Malfatti no es cubista, de manera que esto no va dirigido a ella en línea recta; pero como agregó un cubista a su exposición, nos inclinamos a pensar que tiende hacia él como hacia un ideal supremo. Que nos perdone la talentosa artista, pero planteamos aquí un dilema: o el Sr. Bolynson es un genio y permanecen en esa clasificación, como asnos insignes, la corte entera de maestros inmortales, de Leonardo a Stevens, de Velázquez a Sorolla, de Rembrandt a Whistler, o... viceversa. Porque es completamente imposible dar el nombre de obra de arte a dos cosas diametralmente opuestas como, por ejemplo, la mañana de septiembre, de Chavas y el carbón cubista del Sr. Bolynson.

Si no fuera por la profunda simpatía que nos inspira el bello talento de la Sra. Malfatti, no estaríamos aquí haciendo estas desagradables consideraciones.

Seguramente esta artista ha recibido numerosos elogios por su nueva actitud estética.

Esta voz sincera que viene a alterar la armonía de un coro de lisonjas va a irritar sus oídos, como una descortés impertinencia. Pero si refle-

xiona un momento, verá que la lisonja mata y la sinceridad salva. El verdadero amigo de un artista no es aquel que lo atonta a fuerza de alabanzas, sino aquel que le da una opinión sincera, hasta dura, y le traduce claramente, sin reservas, lo que todos piensan de él a sus espaldas. Los hombres tienen el vicio de no tomar en serio a las mujeres. Ese es el motivo por lo que siempre reparten amabilidades cuando ellas le piden opinión. Tal caballerosidad es falsa y, además, nociva. Cuántos talentos de primera clase no se vieron arrastrados por malos caminos por culpa del elogio incondicional y mentiroso? Si viésemos en la Sra. Malfatti apenas una "joven pintora", como hay por montones, sin denunciar ni un destello de talento, nos habríamos callado o quizás le hubiéramos endosado media docena de esos adjetivos *bombons,* que la crítica azucarada siempre tiene a mano tratándose de muchachas. La juzgamos, sin embargo, merecedora del alto homenaje que es tomar en serio su talento, dando una opinión sincerísima respecto a su arte; y valiosa por el hecho de reflejar el punto de vista del público sensato, de los críticos, de los entendidos, de sus colegas artistas y... de sus apologistas.

Sí, de sus apologistas; porque también ellos piensan de esta manera... a sus espaldas.

O Estado de São Paulo, edición vespertina, São Paulo, 20 de diciembre de 1917.

EL MOVIMIENTO MODERNISTA

Mário de Andrade

MANIFESTÁNDOSE especialmente a través del arte, pero salpicando también con violencia las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fue el preanunciador, el preparador y en muchas partes el creador de un estado de espíritu nacional. La transformación del mundo acarreada por el debilitamiento gradual de los grandes imperios, la práctica europea de nuevos ideales políticos, la rapidez de los transportes y mil y una causa internacionales más, así como el desarrollo de la conciencia americana y brasileña, los progresos internos de la técnica y de la educación, imponían la creación de un espíritu nuevo y exigían la revisión e incluso la remodelación de la inteligencia nacional. No fue otra cosa el movimiento modernista, del cual la Semana de Arte Moderno fue el vocero colectivo principal. Hay un mérito innegable en esto, si bien aquellos primeros modernistas. . . cavernarios, que nos reunimos alrededor de la pintora Anita Malfatti y del escultor Vitor Brecheret, no hayamos servido sino como voceros de una fuerza universal y nacional mucho más compleja que nosotros. Fuerza fatal, que se manifestaría inevitablemente. Ya un crítico con pretensiones de sensatez afirmó que todo cuanto hizo el movimiento modernista, hubiera ocurrido igual sin el movimiento. No conozco perogrullada más graciosa. Porque todo eso que se hubiera hecho, sin el movimiento modernista, sería pura y simplemente. . . el movimiento modernista.

Hace veinte años que se realizó, en el Teatro Municipal de São Paulo, la Semana de Arte Moderno. Es todo un pasado agradable, que no quedó nada feo, pero que me asombra un poco, además. ¡Qué coraje tuve para participar en aquella batalla! Si bien es cierto que con mis experiencias artísticas hace mucho que vengo escandalizando a la intelectualidad de mi país a través de artículos y libros, cabe reconocer que esas experiencias no se realizaron *in anima nobile*. No estoy de cuerpo presente, y eso atenúa el impacto sobre la estupidez. ¿Pero de dónde saqué el coraje para

decir versos antes una silbatina tan feroz que yo no oía desde el escenario que desde la primera fila de butacas me gritaba Paulo Prado?... ¿Cómo pude dar una conferencia sobre artes plásticas en la escalinata del Teatro, rodeado de desconocidos que se burlaban de mí y me ofendían a más no poder?...

Mi mérito como participante es un mérito ajeno: fui alentado, fui enceguecido por el entusiasmo de mis compañeros. A pesar de la confianza absolutamente firme que yo tenía en la estética renovadora, más que confianza, fe verdadera, yo no hubiera tenido fuerzas ni físicas ni morales para arrostrar aquella tempestad de burlas. Y si soporté el encontronazo, fue porque estaba delirando. El entusiasmo de los demás me emborrachaba, no el mío. Si por mí fuera, hubiera cedido. Digo que hubiera cedido, pero apenas en relación a esa presentación espectacular que fue la Semana de Arte Moderno. Con o sin ella, mi vida intelectual hubiera sido lo que fue.

La Semana marca una fecha, eso es innegable. Pero lo cierto es que la preconciencia primero, y luego la convicción de un arte nuevo, de un espíritu nuevo, desde hacía por lo menos seis años venía definiéndose en el... sentimiento de un grupito de intelectuales paulistas. De inicio fue un fenómeno estrictamente sentimental, una intuición adivinatoria, un... estado poético. En efecto: educados en la plástica "histórica", conociendo, a lo sumo, los nombres de los principales impresionistas, ignorando a Cézanne, ¿qué nos llevó a adherir incondicionalmente a la exposición de Anita Malfatti, que en plena guerra venía a mostrarnos cuadros impresionistas y cubistas? Parece absurdo, pero aquellos cuadros fueron la revelación. Y aislados por la crecida de escándalo que se había adueñado de la ciudad, nosotros, tres o cuatro, delirábamos de éxtasis ante los cuadros que se llamaban el *Homem Amarelo,* la *Estudanta Russa,* la *Mulher de Cabelos Verdes.* Y ese mismo *Homem Amarelo* de formas tan inéditas entonces, yo le dedicaba un soneto de forma parnasianísima... Eramos así.

Poco después, Menotti del Picchia y Oswald de Andrade descubrieron el escultor Vitor Brecheret, que dormitaba en São Paulo en una especie de exilio, en un cuarto que le habían dado gratis, en el Palacio de las Industrias, para que allí guardara sus trastos. Brecheret no venía de Alemania como Anita Malfatti, venía de Roma. Pero también importaba oscuridades poco latinas, pues había sido alumno del célebre Maestrovic. Y hacíamos verdaderas *rêveries* al galope ante los simbolistas exasperados y estilizaciones decorativas del "genio". Porque Vitor Brecheret, para nosotros, era, por lo menos, un genio. Este mínimo era lo menos con que podríamos contentarnos, tales los entusiasmos que él nos despertaba. Y Brecheret iba a ser en breve el gatillo que haría detonar *Paulicéia Desvairada*...

Yo había pasado aquel año de 1920 sin escribir un solo poema. Tenía cuadernos y cuadernos con textos parnasianos y algunos tímidamente simbolistas, pero todo había terminado por desagradarme. Mis lecturas asistemáticas me habían hecho conocer incluso a algunos futuristas de último momento, pero sólo entonces descubrí a Verhaeren. Y fue un deslumbramiento. Principalmente impresionado por las *Villes Tentaculaires,* tuve inmediatamente la idea de escribir un libro de poesías "modernas", en verso libre, sobre mi ciudad. Probé, no surgió nada que me interesara. Volví a probar y nada. Los meses trascurrían en medio de una gran angustia, en una insuficiencia feroz. ¿Se habría secado en mí la poesía?... Y yo me despertaba doliente.

A eso se unían dificultades morales y vitales de todo tipo, fue un año de mucho sufrimiento. Ya ganaba para vivir sin problemas, pero desbordado por el furor de aprender que se había adueñado de mí, mis entradas se iban en libros y yo me encontraba metido en terribles desastres financieros. En familia, el clima era torvo. Si mi madre y mis hermanos no se molestaban con mis "locuras", el resto de la familia me atacaba sin piedad. Y hasta con cierto placer: ese dulce placer familiar de tener en un sobrino o en un primo, un "perdido" que nos valoriza virtuosamente. Yo tenía discusiones brutales, en que los desplantes mutuos solían llegar a aquel punto de tensión en que... ¿por qué será que el arte los provoca? La pelea era brava, y si bien nunca me deprimía, quedaba, en cambio, lleno de odio, de verdadero odio.

Fue entonces cuando Brecheret me permitió pasar al bronce un yeso de él que a mí me gustaba, una *Cabeça de Cristo*; ¡pero con qué ropa! ¡Yo debía hasta el aire que respiraba! Andaba a veces a pie por no tener doscientos "réis" para el tranvía, eso en el mismo día que había gastado seiscientos mil "réis" en libros... Y seiscientos mil "réis" era dinero en aquel tiempo. No vacilé: hice más acuerdos financieros con mi hermano, y finalmente pude desempaquetar en casa mi *Cabeça de Cristo,* sensualísimamente feliz. La noticia corrió en un segundo, y la parentela, que vivía pegada, invadió la casa para ver. Y para pelear. Gritaban, gritaban. ¡Aquello era hasta un pecado mortal! Vociferaba mi tía, la mayor, matriarca de la familia. ¡Dónde se vio que a Cristo le hagan una trencita! ¡Era algo horrible ¡Tremendo! ¡Este hijo suyo está "perdido" irremediablemente!

Estaba alucinado, lo juro. Tenía ganas de empezar a las trompadas. Cené, solo, en un estado inimaginable de desgarramiento. Después subí a mi cuarto, ya anochecía, con la intención de arreglarme, salir, distraerme un poco, colocar una bomba en el centro del mundo. Me acuerdo que me asomé a la ventana, mirando sin ver mi calle. Ruidos, luces, las voces sonoras de los choferes de taxi. Yo estaba aparentemente tranquilo, como fluctuante. No sé qué me ocurrió. Me acerqué a mi escritorio, abrí un cuaderno, escribí el título en que jamás hbía pensado, *Paulicéia Des-*

vairada. El estallido se había producido por fin, después de casi un año de angustias interrogativas. Entre disgustos, trabajos urgentes, dudas, peleas, en poco más de una semana había arrojado al papel un canto bárbaro, dos veces más extenso que el texto definitivo que conformó el libro [1].

¿Quién tuvo la idea de la Semana de Arte Moderno? Yo no sé quién pudo haber sido, nunca lo supe, sólo puedo asegurar que no fui yo. El movimiento, extendiéndose paulatinamente, ya se había convertido en una especie de escándalo público permanente. Ya habíamos leído nuestros versos en Rio de Janeiro; y en una lectura fundamental, en casa de Ronald de Carvalho, donde también estaban Ribeiro Couto y Renato Almeida, en una atmósfera de simpatía, *Paulicéia Desvairada* obtenía el consentimiento de Manuel Bandeira, que en 1919 había ensayado sus primeros versos libres, en *Carnaval.* Y fue entonces cuando Graça Aranha, célebre, trayendo su *Estética da Vida,* fue a São Paulo, y trató de conocernos y de agruparnos en torno a su filosofía. Nosotros nos reíamos un poco de la *Estética da vida* que todavía atacaba ciertos modernos europeos que admirábamos, pero adherimos francamente al maestro. Y alguien lanzó la idea de hacer una Semana de arte moderno, con exposición de artes plásticas, conciertos, lecturas de libros y conferencias didácticas. ¿Fue Graça Aranha? ¿Fue Di Cavalcanti?. . . Lo que importaba era llevar adelante esa idea que, además de audaz, era costosísima. Ahora bien, el verdadero promotor de la Semana del Arte Moderno fue Paulo Prado. Y únicamente una figura como él y una ciudad grande pero provinciana como São Paulo, podían realizar el movimiento modernista y objetivarlo en la Semana.

Hubo un tiempo en que se trató de transplantar a Rio las raíces del movimiento, debido a las manifestaciones impresionistas y principalmente postsimbolistas que existían por entonces en la capital de la República. Ellas eran innegables, principalmente en aquellos que tiempo después, siempre más preocupados con el equilibrio y el espíritu constructivo, formaron el grupo de la revista *Festa.* En São Paulo, ese ambiente estético sólo fermentaba en Guilherme de Almeida y en un Di Cavalcanti pastelista, "trovador de los tonos velados" como lo llamé en una dedicatoria esdrújula. Pero yo creo que es un engaño ese evolucionismo a todo trance, que recuerda nombres de un Nestor Vitor o Adelino Magalhaes, como

[1] Más tarde yo habría de sistematizar este proceso de separación nítida entre el estado de poesía y el estado de arte, incluso en la composición de mis poemas más "dirigidos". Las leyendas nacionales, por ejemplo, el abrasileñamiento lingüístico del combate. Elegido un tema, mediante las excitaciones psíquicas y fisiológicas sabidas, me dedico a preparar y esperar la irrupción del estado poético. Si éste llega (cuántas veces no llegó nunca. . .), escribo sin ningún tipo de cohesión todo lo que me llega a las manos. La "sinceridad" es decir, lo que formaría el repertorio de "sinceridades" de un individuo. Y sólo después, en calma, el trabajo lento y penoso del arte, la "sinceridad" de la obra de arte, colectiva y funcional, mil veces más importante que el individuo.

mojones precursores. Entonces sería más lógico evocar a Manuel Bandeira, con su *Carnaval*. Pero si su nombre había llegado a nosotros por un puro azar de librería y lo admirábamos, de los otros, nosotros, en la provincia desconocíamos hasta los nombres, porque los intereses imperialistas de la Corte no eran los de mandarnos a los "humillados o luminosos", sino el gran camalote académico, sonrisa de la sociedad, útil para encantar provincianos.

No. El modernismo, en el Brasil, fue una ruptura, fue un abandono de principios y de técnicas consecuentes, fue una rebelión contra lo que se entendía por Inteligencia nacional. Es mucho más exacto imaginar que el estado de guerra de Europa hubiese preparado en nosotros un espíritu de guerra, eminentemente destructivo. Y las modas que revistieron este espíritu fueron, en un comienzo, directamente importadas de Europa. Pero que ello baste para decir que éramos, los de São Paulo, unos antinacionalistas, unos antitradicionalistas europeizados, me parece una falta de sutileza crítica. Implica olvidar todo el movimiento regionalista abierto justamente en São Paulo e inmediatamente antes, por la *Revista do Brasil*; implica olvidar todo el movimiento editorial de Monteiro Lobato; implica olvidar la arquitectura y hasta el urbanismo (Dubugras) neocolonial, nacidos en São Paulo. De esta ética estámos impregnados. Menotti del Picchia nos había dado su *Juca Mulato,* estudiábamos el arte tradicional brasileño y sobre él escribíamos; y canta regionalmente la ciudad materna el primer libro del movimiento. Pero el espíritu modernista y sus modas fueron directamente importados de Europa.

Pues bien: São Paulo estaba mucho más "al día" que Rio de Janeiro. Y, socialmente hablando, el modernismo sólo podía ser importado por São Paulo e irrumpir allí. Había una diferencia grande, ya ahora menos sensible, entre Rio y São Paulo. Rio era mucho más internacional, como norma de vida exterior. No podía ser de otro modo: puerto de mar y capital del país, Rio posee un internacionalismo ingénito. Pero São Paulo era espiritualmente mucho más moderna, fruto necesario de la economía del café y del industrialismo consecuente. Provinciana de la sierra, habiendo conservado hasta ahora un espíritu dependiente y servil, bien denunciado por su política, São Paulo estaba, al mismo tiempo, por su modernidad comercial y su industrialización, en contacto más espiritual y más técnico con la actualidad del mundo.

Es incluso asombroso verificar que Rio mantiene, dentro de su malicia vibrátil de ciudad internacional, una especie de ruralismo, un carácter estático internacional mucho más intenso que São Paulo. Rio es una de esas ciudades en las que no sólo permanece indisoluble el "exotismo nacional" (lo que por lo demás es prueba de la vitalidad de su carácter), sino también la interpenetración de lo rural con lo urbano. Cosa que ya es imposible percibir en São Paulo. Al igual que Belem, Recife, la Ciudad de Salvador, Rio es todavía una ciudad folklórica. En São Paulo el

exotismo folklórico no frecuenta la *calle Quinze,* como los sambas que nacen en las cajas de fósforos del Bar Nacional.

Pues bien, en ese Rio pícaro, una exposición como la de Anita Malfatti podía provocar reacciones publicitarias, pero nadie se hubiera dejado arrastrar por ellas. En este São Paulo sin picardía, creó una religión. Con sus Nerones también... El artículo opositor del pintor Monteiro Lobato, si bien no fue más que un chorro de tonterías, sacudió a una población, modificó una vida.

Simultáneamente, el movimiento modernista era nítidamente aristocrático. Por su carácter de juego arriesgado, por su espíritu extremadamente aventurero, por su internacionalismo modernista, por su nacionalismo exaltado, por su gratuidad antipopular, por su dogmatismo prepotente, era una aristocracia del espíritu. Resultaba más que natural, en consecuencia, que la alta y la pequeña burguesía lo temiesen. Paulo Prado, al mismo tiempo que era uno de los exponentes de la aristocracia intelectual paulista, era una de las figuras centrales de nuestra aristocracia tradicional. No de la aristocracia improvisada del Imperio, sino de la otra más antigua, fundada en el trabajo secular de la tierra y oriunda de algún salteador europeo, que el criterio monárquico del Dios-Rey ya amancebara con la genealogía. Y fue por todo esto que Paulo Prado pudo medir muy bien todo lo que había de aventurero y de ejercicio del peligro en el movimiento, y arriesgar su responsabilidad intelectual y tradicional en la aventura.

Una cosa así sería imposible en Rio, donde no existe aristocracia tradicional, sino apenas alta burguesía riquísima. Y ésta no podía patrocinar un movimiento que destruía su espíritu conservador y conformista. La burguesía nunca supo perder, y eso es lo que la pierde. Si Paulo Prado, con su autoridad intelectual y tradicional, se tomó a pecho la realización de la Semana, y abrió la lista de las contribuciones y arrastró detrás de sí a sus pares aristócratas y a algunos más que su figura dominaba, la burguesía protestó y abucheó. Tanto la burguesía de clase como la de espíritu. Y fue en medio de la silbatina más tremenda, de los insultos más duros, que la Semana de Arte Moderno abrió la segunda etapa del movimiento modernista, el período realmente destructor.

Porque en verdad, el período... heroico, había sido el anterior, iniciado con la exposición de pintura de Anita Malfatti y terminado con la "fiesta" de la Semana de Arte Moderno. Durante esos seis años fuimos realmente puros y libres, desinteresados; vivimos en una unión iluminada y sentimental excepcionalmente sublime. Aislados del medio que nos rodeaba, ironizados, evitados, ridiculizados, malditos, nadie puede imaginar el delirio ingenuo de grandeza y convicción personal con que reaccionamos. El estado de exaltación en que vivíamos era incontrolable. Cualquier página de uno de nosotros sumergía a los otros en conmociones prodigiosas, ¡pero aquello era genial!

De pronto decidíamos esas fugas precipitadas dentro de la noche, en el cadillac verde de Oswald de Andrade, a mi ver la figura más característica y dinámica del movimiento, para ir a leer nuestras obras primas a Santos, en lo alto de la Sierra, en la *isla das Palma*. . . Y los encuentros al atardecer, en que permanecíamos en exposición ante algún rarísimo admirador, en la redacción de *Papel e Tinta*. . . Y nosotros tocábamos con respeto religioso a esos peregrinos confortables que habían visto a Picasso y conversado con Romain Rolland. . . Y la adhesión, en Rio, de un Alvaro Moreyra, de un Ronald de Carvalho. . . Y el descubrimiento asombrado de que existían en São Paulo muchos cuadros de Lasar Segall, ya muy admirado gracias a lo que de él sabíamos a través de las revistas alemanas. . . Todos genios, todo obras primas geniales. . . Tan sólo Sérgio Milliet ponía una nota de cierto malestar en el incendio, con su serenidad equilibrada. . . Y el filósofo de la pandilla, Couto de Barros, goteando islas de conciencia en nosotros, cuando en medio de la discusión, en general limitada a una charla plagada de afirmaciones perentorias, preguntaba pausadamente: ¿Pero cuál es el criterio que tienes tú de la palabra "esencial"? o: ¿Pero cuál es el concepto que tienes de lo "bello horrible"?. . .

Eramos unos puros. Incluso cercados por la repulsión cotidiana, la salud mental de casi todos nosotros, nos impedía cualquier cultivo del dolor. En este sentido, tal vez las teorías futuristas tuviesen una influencia única y benéfica sobre nosotros. Nadie pensaba en términos de sacrificio, nadie se hacía pasar por incomprendido, ninguno se imaginaba como precursor o mártir: éramos una avanzada de héroes convictos. Y muy saludables.

La Semana de Arte Moderno, fue a la vez la coronación lógica de esa avanzada gloriosamente vívida (perdonen, pero éramos gloriosos de antemano. . .); la Semana de Arte Moderno daba un primer golpe a la pureza de nuestro aristocratismo espiritual.

Consagrado el movimiento por la aristocracia paulista, sufriríamos en ambio y por algún tiempo ataques a veces crueles por parte de la nobleza regional, que nos daba fuerte y. . . nos disolvía en los placeres de la vida. Está claro que no actuaba premeditadamente, y si nos disolvía era por su propia naturaleza y por su estado de decadencia. En una etapa en que ella no tenía ya ninguna realidad vital, como ciertos reyes de ahora, la nobleza rural paulista sólo podía transmitirnos su gratitud. Comenzó, así, el movimiento de los salones. Y vivimos unos ocho años, hasta cerca de 1930, en la más grande orgía intelectual que registra la historia artística.

Pero según la intriga burguesa escandalizadísima, nuestra "orgía" no era apenas intelectual. . . ¡Lo que no dijeron, lo que no se contó en nuestras fiestas! Champagne con éter, promiscuidades inventadísimas, para las cuales los almohadones se transformaban en "cojines"; nuestros

detractores crearon toda una semántica de la maledicencia... Sin embargo, cuando no fueron bailes públicos (que fueron lo que son los bailes desenvueltos de alta sociedad), nuestras fiestas de los salones modernistas eran las bromas más inocentes de artistas que se pueda imaginar.

Había una reunión de los martes a la noche, en la *calle Lopes Chaves*. Primera en la semana, esa reunión agrupaba exclusivamente a artistas y precedió, incluso, a la Semana de Arte Moderno. Desde el punto de vista intelectual fue el más útil de los encuentros de salón, si es que se podía llamar salón a aquello. A veces doce, hasta quince artistas, se reunían en el estudio estrecho donde se comían dulces tradicionales brasileños y se bebía un traguito económico de alcohol. El arte moderno era asunto obligado ¡y el intelectualismo fue tan intransigente y deshumano que se llegó incluso a prohibir que se hablara mal de la vida ajena! Las discusiones alcanzaban picos agudos, el calor era tal que uno u otro se sentaba en las ventanas (no había sillas para todos) y así, más elevado por la altura que ocupaba, ya no dominaba, al hablar, sólo por la voz ni el argumento. Y nunca faltaba un retardatario del amanecer que se detuviera en la vereda de enfrente, dispuesto a disfrutar una posible pelea.

El salón de la *Avenida Higienópolis* era el más selecto. El pretexto para reunirnos allí era el almuerzo dominical, maravilla de comida luso-brasileña. Incluso allí la conversación era estrictamente intelectual, pero era más polifacética y se prolongaba. Paulo Prado con su pesimismo fecundo y su realismo, encauzaba siempre el tema de las libres lucubraciones artísticas hacia los problemas de la realidad brasileña. Fue el salón que duró más tiempo y se disolvió de manera bien desagradable. Su jefe, se convirtió por sucesión en el patriarca de la familia Prado y la casa fue invadida, incluso los domingos, por un público de la alta sociedad que no podía compartir la pujanza de nuestras discusiones. Y la charla pasó así a contaminarse con póker, chimentos de sociedad, carreras de caballos, dinero. Los intelectuales, vencidos, se fueron retirando.

Estaban también las reuniones de la calle Duque de Caxias que fueron las más importantes, el auténtico salón. Los encuentros semanales eran a la tarde, también los martes. Y ese fue el motivo por el cual las reuniones nocturnas del mismo día fueron raleando en la calle Lopes Chaves. La sociedad que frecuentaba la calle Duque de Caxias era de lo más numerosa y variada. Sólo en ciertas fiestas especiales, en el salón moderno, construido en los jardines del solar y decorado por Lasar Segall, el grupo se cohesionaba mejor. También allí el culto de la tradición era firme, dentro del modernismo más fervoroso. La cocina, de cuño afrobrasileño, resaltaba en almuerzos y cenas de impecable presentación. Y cuento entre mis mayores venturas la de admirar a esa mujer excepcional que fue doña Olívia Guedes Penteado. Su discreción, el tacto y la autoridad prodigiosos con que ella supo dirigir, mantener, corregir esa multitud

heterogénea que se aproximaba a ella, atraída por su prestigio —artistas, políticos, ricachos, vanidosos— fue incomparable. Su salón, que también se prolongó varios años, tuvo como factor principal de disolución la efervescencia que estaba preparando el año 1930. La fundación del Partido Democrático, el ánimo político eruptivo que se había apoderado de muchos intelectuales, arrastrándolos hacia los extremismos de izquierda y de derecha, había provocado un profundo malestar en las reuniones. Los demócratas se fueron alejando. Por otro lado, el integralismo encontraba alguna repercusión entre quienes formaban aquel círculo: y todavía era muy poco corrupto, muy desinteresado, como para aceptar adhesiones tibias. Sin ninguna estridencia pero con firmeza, doña Olívia Guedes Penteado supo poner término, poco a poco, a su salón modernista.

Cronológicamente, el último de esos salones paulistas fue el de la alameda Barão de Piracicaba, congregado alrededor de la figura de Tarsila.

No se reunía en un día fijo, pero las fiestas eran casi semanales. Duró poco. Y no tuvo jamás el encanto de las reuniones que hacíamos antes, cuatro o cinco artistas, en el viejo taller de la admirable pintora. Esto fue poco después de la Semana, cuando arraigada en la comprensión de la burguesía la existencia de una onda revolucionaria, ella empezó castigándonos con la pérdida de algunos empleos. Algunos estábamos casi literalmente sin trabajo. Ibamos entonces al taller de la pintora a jugar al arte, durante días enteros. Pero de los tres salones aristocráticos, sólo Tarsila logró darle al suyo un sentido de mayor independencia, de comodidad. En los otros dos, por mayor que fuese el liberalismo de quienes los dirigían, había tal despliegue de riqueza y tradición en el ambiente, que no era posible nunca evitar cierta inhibición. En el de Tarsila jamás sentimos eso. Era el más grato de nuestros salones aristocráticos.

Y fue desde esos salones desde donde se difundió por el Brasil el espíritu destructivo del movimiento modernista. O sea, su sentido verdaderamente específico. Porque si bien dio a conocer innumerables procesos e ideas nuevas, el movimiento modernista fue esencialmente destructivo. Hasta destructivo de nosotros mismos, porque el pragmatismo de las investigaciones siempre debilitó la libertad de la creación. Esa es la verdad verdadera. Mientras nosotros, los modernistas de São Paulo, alcanzábamos indudablemente una repercusión nacional, siendo los bueyes expiatorios de los pasatistas pero al mismo tiempo el señor do Bonfim de los nuevos de todo el país, los otros modernistas de entonces que ya pretendían construir, formaban núcleos respetables, no cabe duda, pero de existencia limitada y sin ningún sentido verdaderamente contemporáneo. Tal es el caso de Plínio Salgado que a pesar de vivir en São Paulo, fue dejado de lado y nunca pisó los salones. Lo mismo ocurrió con Graça Aranha que, soñando construir, se confundía mucho con lo que hacíamos; y nos asombraba la incomprensión ingenua con que la "gente seria" del

grupo *Fiesta,* tomaba en serio nuestras bromas y arremetía contra nosotros. No. Nuestro propósito era específicamente destructivo. La aristocracia tradicional nos dio todo su apoyo, poniendo aún más en evidencia esa originaria orientación de su destino — también ella ya entonces autofágicamente destructiva, por no tener ya una justificación legitimable. En cuanto a los *aristós* del dinero, esos nos odiaban desde un principio y siempre nos miraron con desconfianza. Ningún ricacho nos abrió las puertas de su salón, ningún millonario extranjero nos acogió. Los italianos, alemanes, los judíos, eran guardianes más celosos del sentido común nacional que los Prados y Penteados y Amarales. . .

Pero nosotros estábamos lejos, arrebatados por los vientos de la destrucción. Y realizábamos o preparábamos la serie de celebraciones que tuvo en la Semana de Arte Moderno su primera manifestación. Toda esa etapa destructiva del movimiento modernista fue para nosotros tiempo de fiesta, de cultivo moderado del placer. Y si semejante jolgorio disminuyó por cierto nuestra capacidad de producción y serenidad creadora, nadie puede imaginarse lo mucho que nos divertimos. Salones, festivales, bailes célebres, semanas pasadas en grupo en las estancias más opulentas, semanas santas recorriendo las viejas ciudades de Minas, viajes por el Amazonas, por el Nordeste, estadías en Bahia, incursiones constantes al pasado paulista, Sorocaba, Parnaíba, Itú. . . Mucho se parecía, todo aquello, al baile sobre la cima del volcán. . . Doctrinarios, en la embriaguez de mil y una teorías, salvando al Brasil, inventando el mundo, en realidad no hacíamos otra cosa que consumir y, entre tantas cosas, a nosotros mismos, en el culto amargo, casi delirante del placer.

El movimiento de Inteligencia que representamos, en su etapa verdaderamente "modernista", no fue, en Brasil, factor de cambios político-sociales posteriores a él. Fue esencialmente un elemento de preparación; el creador de un estado de espíritu revolucionario y de un sentimiento de explosión. Y si muchos de los intelectuales del movimiento se disolvieron en la política, si varios de nosotros participamos en las reuniones iniciales del Partido Democrático, cabe no olvidar que tanto éste como el año 1930 significaban todavía destrucción. Los movimientos espirituales preceden siempre a los cambios de orden social. El movimiento social de destrucción es el que comenzó con el Partido Democrático y con el año 1930. Y sin embargo, es justo reconocer que alrededor de 1930 se inicia para la Inteligencia brasileña una etapa más tranquila, más modesta y cotidiana, más proletaria, por así decir, de construcción. A la espera de que un día, las otras formas sociales la imiten.

Y entonces le llegó el turno al salón de Tarsila. Mil novecientos treinta. . . Todo estallaba, política, familias, parejas de artistas, estéticas, amistades profundas. El sentido destructivo y festivo del movimiento modernista ya no tenía razón de ser, cumplido como estaba su destino legítimo. En la calle, el pueblo amotinado gritaba: —¡Getúlio! ¡Getúlio!

En la sombra, Plínio Salgado pintaba de verde su megalomanía de Esperado. En el norte, alcanzando de un salto las nubes más desesperadas, otro avión abría sus alas sobre el terreno incierto del pueblo. Otros, en cambio, se abrían las venas para teñir de escarlata las cuatro paredes de su secreto. Pero en este volcán, ahora activo y de tantas esperanzas, ya venían consolidándose las bellas figuras más nítidas y constructivas, los Lins do Rego, los Augusto Frederico Schmidt, los Otávio de Faria, los Portinari y los Camargo Guarnieri. A ellos la vida tendrá que imitar algún día.

No cabe en esta exposición de carácter polémico, efectuar el proceso analítico del movimiento modernista. Aun cuando a él se integrasen figuras y grupos interesados en construir, el espíritu modernista que avasalló al Brasil, que dio el sentido histórico de la Inteligencia nacional de este período, fue medularmente destructivo. Pero esta destrucción, no contenía apenas los gérmenes de la actualidad, sino que era, además, una convulsión profundísima de la realidad brasileña. Los elementos que caracterizan esa realidad que el movimiento modernista impuso es, a mi ver, la fusión de tres principios fundamentales: el derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña; y la estabilización de una conciencia creadora nacional.

Nada de esto representa exactamente una innovación y de todo encontramos ejemplos en la historia artística del país. La novedad fundamental, impuesta por el movimiento, fue la conjugación de esas tres normas en un todo orgánico de la conciencia colectiva. Y si antes nosotros éramos capaces de percibir la estabilización asombrosa de la conciencia nacional en un Gregório de Matos, o, más natural y eficiente, en un Castro Alves: es cierto que la nacionalidad de éste, como el estremecimiento nacional del otro, y el nacionalismo de Carlos Gomes, y hasta incluso el de Almeida Júnior, era episódicos como realidad del espíritu. Y, en cualquiera de sus formas, siempre expresión de individualismo.

Cuanto al derecho de investigación estética y actualización universal de la creación artística, es indudable que todos los movimientos históricos de nuestras artes (menos el romanticismo, al que me referiré más adelante) siempre se basaron en el academicismo. Con raras excepciones individuales, y sin la menor repercusión colectiva, los artistas brasileños apostaron siempre colonialmente a lo seguro. Repitiendo y adhiriéndose a estéticas ya consagradas, se anulaban impidiendo así el derecho de investigación, y consecuentemente, de actualidad. Y fue dentro de este academicismo ineluctable que se realizaron nuestros mayores, un Aleijadinho, un Costa Ataide, Cláudio Manuel, Gonçalves Dias, Gonzaga, José Maurício, Nepomuceno, Aluísio. E incluso un Alvares de Azecedo y hasta un Alphonsus de Guimaraêns.

Pues bien, nuestro individualismo entorpecedor se dispersaba en el más despreciable de los lemas modernistas, "¡No hay escuelas!", y esto, por cierto, perjudicó mucho la eficiencia creadora del movimiento. Y si no perjudicó su acción espiritual sobre el país, es porque el espíritu planea siempre por sobre los preceptos así como también sobre las mismas ideas... Ya es hora de advertir, no lo que un Augusto Meyer, un Tasso da Silveira y un Carlos Drummond de Andrade tienen de diferente, sino lo que tienen de parecido. Y lo que nos igualaba, por sobre nuestros arrebatos individualistas, era justamente la organicidad de un espíritu actualizado, que investigaba ya irrestrictamente radicado en su entidad colectiva nacional. No apenas acomodado a la tierra, sino gustosamente radicado en su realidad. Lo que no se logró sin algunas patriotadas y mucha mixtificación...

De esto, las orejas burguesas alardearon hasta el hartazgo por debajo de la aristocrática piel de león con que nos vistiera... Porque, de hecho, lo que se observa, lo que caracteriza esa radicación en la tierra, en un grupo numeroso de gente modernista de una inquietante capacidad de adaptación política, charlatanes y teóricos de morondanga de lo nacional, sociólogos optimistas, lo que los caracteriza es un conformismo legítimo camuflado y mal camuflado en los mejores, pero colmado, en verdad, de una cínica satisfacción. La radicación en la tierra, pregonada en doctrinas y manifiestos, no pasaba de un conformismo acomodaticio. Menos que radicación, una retórica ensordecedora, muy académica, que no pocas veces se convirtió en un ufanismo hueco. La verdadera conciencia de la tierra llevaba fatalmente al no conformismo, y a la protesta, como ocurrió con Paulo Prado en su *Retrato do Brasil,* y los contadísimos "ángeles" del Partido Democrático y del Integralismo. ¡Y 1930 va a ser también año de rebelión! Pero para un número vasto de modernistas, el Brasil se convirtió en una dádiva del cielo. Un cielo bastante gubernamental... Graça Aranha, siempre desubicado en nuestro medio, al que no lograba captar bien, se convirtió en el exégeta de ese nacionalismo conformista, con aquella frase detestable según la cual nosotros no somos "la cámara mortuoria de Portugal". ¡Quién pensaba en eso! Por el contrario: lo que quedó de esto fue que no nos molestaba nada "coincidir" con Portugal, pues lo importante era la renuncia a la confrontación y a las falsas libertades. Entonces nos calificaron con desprecio de "primitivos".

El estandarte más colorido de esta radicación en la patria fue la investigación de la "lengua brasileña". Pero fue tal vez un boato falso. En verdad, pese a las apariencias y al estruendo que hacen ahora ciertas santidades de última hora, nosotros seguimos siendo todavía tan esclavos de la gramática lusa como cualquier portugués. No hay duda alguna que hoy sentimos y pensamos el *quantum satis* de manera brasileña. Digo esto hasta con cierta melancolía, amigo Macunaíma, mi hermano. Pero esto no es lo bastante para identificar nuestra expresión verbal, a pesar

de que la realidad brasileña, incluso psicológicamente, sea ahora más fuerte e indisoluble que en los tiempos de José de Alencar o de Machado de Assis. ¿Y cómo negar que estos también pensaban de manera brasileña? ¿Cómo negar que en el estilo de Machado de Assis, luso por el ideal a que responde, interviene un *quid* familiar que lo diferencia verticalmente de un Garret y de un Ortigão? Pero si en los románticos, en Alvares de Azevedo, Varela, Alencar, Macedo, Castro Alves, hay una identidad brasileña que nos parece mucho más notoria que en Brás Cubas o Bilac, es porque en los románticos se llegó a un "olvido" de la gramática portuguesa, que posibilitó una colaboración mucho mayor entre el ser psicológico y su expresión verbal.

El espíritu modernista reconoció que si vivíamos ya de nuestra realidad brasileña, era indispensable evaluar nuevamente nuestro instrumento de trabajo para que nos expresásemos con identidad. Se inventó de la noche a la mañana la fabulosísima "lengua brasileña". Pero todavía era temprano; y la fuerza de los elementos contrarios, principalmente la ausencia de órganos científicos adecuados, redujo todo a manifestaciones individuales. Y hoy, como normalidad de lengua culta y escrita, estamos en situación inferior a la de cien años atrás. La ignorancia personal de varios hizo que se anunciaran, en sus primeras obras, como padrones inmejorables del brasileñismo estilístico. Era aún el mismo caso de los románticos: no se trataba de una superación de las leyes lusas, sino de un desconocimiento de las mismas. Pero apenas algunos de estos narradores se afirmaron gracias al valor personal admirable que tenían (me refiero a la generación del 30), comenzaron las veleidades de escribir prolijito. Y es gracioso observar que hoy, en algunos de nuestros más sólidos estilistas, surgen a cada paso, dentro de una expresión ya intensamente brasileña lusitanismos sintácticos ridículos. ¡Tan ridículos que se convierten en verdaderos errores de gramática! En otros, este reaportuguesamiento expresivo todavía es más precario: quieren ser leídos en ultramar, y eso los llevó a enfrentarse con el problema económico de ver cómo hacen para que se los compre en Portugal. Mientras tanto, la mejor intelectualidad lusa, en una demostración espléndida de libertad, aceptaba abiertamente a los más exagerados de nosotros, comprensiva, sana, solidaria en todo.

Estaban además aquellos que, mal aconsejados por la pereza, resolvieron desentenderse del problema... Son los que emplean anglicismos y galicismos de los más abusivos, ¡pero repudian cualquier "me parece" por artificial! Otros, más cómicos todavía, dividieron el problema en dos: en sus textos escriben con un riguroso criterio gramatical, pero permiten que sus personajes, hablando, "yerren" en portugués. ¡Así, la... culpa no es del escritor, es de los personajes! Creo que no hay solución más incongruente en su apariencia conciliatoria. No sólo pone en cuestión el problema del portugués, sino que establece, además, un divorcio

inapelable entre la lengua hablada y la escrita idiotez propia de un borracho, para quien sepa un ápice de filología. ¡Y están por lo demás las garzas blancas del individualismo que si bien reconocen la legitimidad de la lengua nacional, rechazan el empleo de un pronombre a la brasileña, para que su estilo no se parezca al de Fulano! ¡Estos ensimismados se olvidan que el problema es colectivo y que si muchos lo adoptaban, muchos terminarían pareciéndose al Brasil!

A todo eso y con carácter decisivo se agregaba el interés económico de las revistas, diarios y de los editores que intimidados por alguna carta raras de vaya a saber qué escritor gramaticófilo que amenazaba con no volver a comprar, se oponen a la investigación lingüística y llegan al desplante de corregir artículos firmados.

Todo esto, sin embargo, era estar siempre con el problema sobre la mesa. La gran renuncia se produjo cuando crearon el mito de "escribir naturalmente", que es, no hay duda, el más hechicero de los mitos. En el fondo, si bien no consciente ni deshonrosa, era una deshonestidad como cualquier otra. Y la mayoría, bajo el pretexto de escribir naturalmente (incongruencia, ya que la lengua escrita, aunque lógica y derivada, es siempre artificial) se empantanó en la más antológica y antinatural de las formas de escritura. Dan Pena. Ninguno de ellos dejará de emplear "naturalmente" un *Está se vendo* (ya se ve) o *Me deixe* (déjame). Pero para escribir... con naturalidad, hasta inventan los angustiados servicios de urgencia de las conjunciones y se salen así de un *E se está vendo* (Y así puede verse) que salva a la patria de los amaneramientos retóricos. Y es una delicia constatar que si afirman escribir en brasileño, no hay una sola frase de ellos que cualquier portugués no firme con integridad nacional... lusitana. Se identifican con aquel diputado que ordenaba promulgar una ley que llamaba "lengua brasileña" a la lengua nacional. Listo: ¡el problema estaba resuelto! Pero como inevitablemente sienten y piensan con nacionalidad, o sea, en una entidad amerindio-afro-luso-latino-americano-anglo-franco-etc., el resultado es ese lenguaje *ersatz* en que se desamparan —triste mezcolanza— moluscoide sin vigor ni carácter.

No me refiero a nadie en particular, lo aseguro; me refiero a centenares. Me refiero justamente a los honestos, a los que saben escribir y tienen técnica. Son ellos quienes provocan la inexistencia de una "lengua brasileña", y a ellos se debe el hecho de que la introducción del mito en el campo de las investigaciones modernistas haya sido casi tan prematura como en tiempos de José de Alencar. Y si los llamé inconscientemente deshonestos es porque el arte, como la ciencia, como el proletariado, no trata apenas de adquirir el buen instrumento de trabajo, sino que exige su constante revaluación. El obrero no se limita a comprar la hoz, tiene que afilarla todos los días. El médico no se limita a recibir el diploma, lo renueva día a día a través del estudio. ¿Acaso el arte nos

exime de este diario control profesional? No basta crear el desprejuicio de la "naturalidad", de la "sinceridad" y resollar a la sombra del dios nuevo. Saber escribir está muy bien; no es un mérito, es un deber primario. Pero el auténtico problema del artista no es ese: es escribir mejor. Toda la historia del profesionalismo humano lo prueba. Permanecer al nivel de lo aprendido no es ser natural: es ser académico; no implica despreocupación sino pasatismo.

La investigación era demasiado ingente. Cabía a los filólogos brasileños, ya criminales avezados de tan humillantes reformas ortográficas patrioteras, el trabajo honesto de ofrecer a los artistas una codificación de las tendencias y constancias de la expresión lingüística nacional. Pero ellos retroceden ante el trabajo útil; ¡es tanto más fácil leer a los clásicos! Prefieren la ciencia menor de explicar un error del copista imaginando una palabra inexistente en el latín vulgar. Los más progresistas podrán, a lo sumo, aceptar tímidamente que iniciar la frase con pronombre oblicuo ya no es un "error" en el Brasil. Pero confiesan que no escriben... así, pues, no serían consecuentes con lo que bebieron en la leche materna. ¡Antihormonas bebieron! ¡Que se vayan al diablo los filólogos!

Cabría aquí también el repudio a quienes investigaron la lengua escrita nacional... Preocupados pragmáticamente en hacer ostentación del problema, cometieron tales exageraciones que volvieron para siempre odiosa la lengua brasileña. Ya sé: tal vez en este sentido nadie haya hecho más que el autor de estas líneas. En primer lugar, el autor de estas líneas, salvo un poco de faringitis, goza de excelente salud, muchas gracias. Pero es cierto que jamás exigió que lo siguiesen los brasileñismos violentos. Si los practicó (durante un tiempo), fue con la intención de poner en estado de angustia aguda una investigación que consideraba fundamental. Pero el problema primordial no es primordialmente de vocabulario, sino sintáctico. Y afirmo que el Brasil hoy posee, no apenas regionales, sino generalizadas en el país, numerosas tendencias y constancias sintácticas que le dan una naturaleza característica al lenguaje. Pero eso, seguramente, quedará para otro futuro movimiento modernista, amigo José de Alencar, mi hermano.

Pero en lo que atañe a la radicación de nuestra cultura artística en la entidad brasileña, cabe reconocer que las composiciones son demasiado numerosas para que la actual incertidumbre lingüística se convierta en una falla grave. Como expresión nacional, es casi increíble el avance enorme logrado por la música e incluso por la pintura, así como el ahondamiento en el proceso del "Homo brasileño" realizado por nuestros novelistas y ensayistas actuales. Espiritualmente, el progreso más curioso y fecundo es el olvido de la afición a lo nacionalista y del segmentarismo regional. La actitud de espíritu se transformó radicalmente y tal vez ni siquiera los jóvenes de ahora puedan comprender ese cambio. Tomadas al acaso, novelas como las de Emil Farhat, Fran Martins o Telmo Vergara,

hace veinte años hubieran sido clasificadas como literatura regionalista, con todo el exotismo y lo insoluble de lo "característico". ¿Hoy día quién siente eso? La actitud espiritual con que leemos esos libros no es ya la de la contemplación curiosa, sino la de una participación sin teoría nacionalista, una participación pura y simple, no dirigida, espontánea.

Es que realizamos esa conquista magnífica de la descentralización intelectual, hoy en contraste aberrante con otras manifestaciones sociales del país. Hoy la Corte, el fulgor de las dos ciudades brasileñas de más de un millón de habitantes, no tiene ningún sentido intelectual que no sea meramente estadístico. Por lo menos cuanto a la literatura, que es la única de las artes que ya alcanzó estabilidad normal en el país. Las otras son demasiado costosas para que se normalicen en una tierra de tan interrogativa riqueza pública como la nuestra. El movimiento modernista, poniendo de relieve y sistematizando una "cultura" nacional, exigió de la Inteligencia que se pusiera al par de lo que ocurría en las numerosas regiones partes de la nación. Y si las ciudades de primera magnitud ofrecen facilidades promocionales siempre especialmente estadísticas, al brasileño nacionalmente culto le resulta imposible ignorar a un Erico Veríssimo, a un Ciro dos Anjos, a un Camargo Guarnieri, nacionalmente gloriosos desde el rincón de sus provincias. Basta comparar tales creadores con fenómenos ya históricos pero idénticos, un Alphonsus de Guimaraêns, un Amadeu Amaral y los regionalistas inmediatamente anteriores a nosotros, para verificar la convulsión fundamental del problema. Conocer a un Alcides Maia, a un Carvalho Ramos, a un Teles Júnior, era, para los brasileños de hace veinte años, un hecho individual de mayor o menor "civilización". Conocer a un Guilhermino Cesar, a un Viana Moog o a un Olívio Montenegro, hoy es una exigencia de "cultura". Antes, esta exigencia estaba relegada. . . a los historiadores.

La práctica principal de esta descentralización de la Inteligencia se concentró en el movimiento nacional de las editoriales provincianas. Y si además tomamos en cuenta el caso de una gran editorial, como la librería José Olímpio, obedeciendo a la atracción de la mariposa por la llama, yendo a apadrinarse bajo el prestigio de la Corte, veremos que, justamente, por eso el hecho se vuelve más comprobatorio. Porque el hecho de que la librería José Olímpio haya, cultamente, publicado a escritores de todo el país, no la caracteriza. En esto ella apenas se iguala a las otras editoriales cultas de la provincia, una Globo, una Nacional, la Martins, la Guaira. Lo que exactamente caracteriza a la editorial de la calle do Ouvidor —ombligo del Brasil, como diría Paulo Prado— es que se haya convertido, por así decir, en el órgano oficial de las oscilaciones ideológicas del país, publicando tanto la dialéctica integralista como la política del Sr. Francisco Campos.

Cuanto a la conquista del derecho permanente a la investigación estética, creo que no es posible ninguna contradicción: es la victoria grande

en el campo del arte. Y lo más característico es que el antiacademicismo de las generaciones posteriores a la de la Semana del Arte Moderno, se fijó exactamente en aquella ley estético-técnica del "hacer mejor", a que aludí, y no como un abusivo instinto de rebelión, destructor, en principio, como fue el del movimiento modernista. Tal vez sea el actual, realmente, el primer movimiento de independencia de la Inteligencia brasileña, que uno pueda considerar como legítimo e indiscutible. Ya ahora, con todas las posibilidades de permanencia. Hasta el parnasianismo, hasta el simbolismo, hasta el impresionismo inicial de un Villa-Lobos, el Brasil jamás investigó (como conciencia colectiva, entiéndase), en los campos de la creación estética. No sólo importábamos técnicas y estéticas, sino que sólo las importábamos después que alcanzaban cierta estabilidad en Europa, y la mayoría de las veces ya academizadas. Era, todavía, un fenómeno completamente colonial, impuesto por nuestra esclavitud económico-social. Peor que eso: ese espíritu académico no tendía hacia ninguna liberación ni hacia ninguna expresión propia. Y si el Bilac de la "Vía Láctea" es más grande que todo Leconte, la... culpa no es de Bilac. Pues lo que él soñaba era realmente ser parnasiano, devoto de la señora Serena Forma.

Esa normalización del Espíritu de investigación estética, antiacadémica, pero ya no rebelde ni destructiva, es, a mi ver, la mayor manifestación de independencia y de estabilidad nacional que ya conquistó la Inteligencia brasileña. Y como los movimientos del espíritu preceden a las manifestaciones de las otras formas de la vida en sociedad, es fácil advertir la misma tendencia de libertad y conquista de expresión propia, tanto en la imposición del verso libre antes de 1930, como en la *Marcha para o Oeste* posterior a 1930; tanto en la *Bagaceira,* en el *Estrangeiro,* en la *Negra Fulô* anteriores al 30, como en el caso de Itabira y de la nacionalización de las industrias pesadas, posteriores al 30.

Yo sé que existen todavía espíritus coloniales (es tan fácil la erudición!) sólo preocupadas en demostrar que saben mundo a fondo, que en las paredes de Portinari sólo ven los murales de Rivera, en el atonalismo de Francisco Mignone sólo perciben a Schoenberg, o en el *Ciclo da Cana de Açucar* el *roman-fleuve* de los franceses...

El problema no es complejo pero sería largo discutirlo aquí. Me limitaré a proponer el dato central. Tuvimos en el Brasil un movimiento espiritual (no hablo apenas de escuela de arte) que fue absolutamente "necesario", el romanticismo. Insisto: no me refiero apenas al romanticismo literario, tan académico como la importación inicial del modernismo artístico, y que, cómodamente puede ser atribuido a Domingo José Gonçalves de Magalhães, como el nuestro al expresionismo de Anita Malfatti. Me refiero al "espíritu" romántico, al espíritu revolucionario romántico, que está en la Inconfidencia, en el Basilio da Gama del "Uraguai" en las liras de Gonzaga como en las "Cartas Chilenas" sea quien fuere su autor.

Este espíritu preparó el estado revolucionario del que resultó la independencia política, y tuvo como padrón bien polémico la primera tentativa de lengua brasileña. El espíritu revolucionario modernista, tan necesario como el romántico, preparó el estado revolucionario de 1930 y de los años siguientes, y también tuvo como ruidoso padrón la segunda tentativa de nacionalización del lenguaje. La similitud es muy fuerte.

Esta necesidad espiritual que sobrepasa al arte literario, es lo que distingue fundamentalmente al romanticismo y al modernismo de las otras corrientes artísticas brasileñas. Estas fueron esencialmente académicas, obediencias culturalistas que denunciaban muy bien el colonialismo de la Inteligencia nacional. Nada más absurdamente imitativo (y si no era imitación, era esclavitud!) que el plagio, en el Brasil, de movimientos estéticos particulares, que de alguna forma eran universales, como el culturalismo ítalo-ibérico setecentista, como el parnasianismo, como el simbolismo, como el impresionismo, o como el wagnerianismo de un Leopoldo Míguez. Son superafectaciones culturalistas, impuestas de arriba hacia abajo, de propietario a propiedad, sin el menor fundamento en las fuerzas populares. De allí una base deshumana, prepotente y ¡Dios mío! arianizante que si prueba el imperialismo de quienes con ella dominan, demuestra, a la vez la sujeción de quienes con ella son dominados. Pues bien, aquella base humana y popular de las investigaciones estéticas es facilísimo encontrarla en el romanticismo, que llegó incluso a retornar colectivamente a las fuentes del pueblo y, diciendo bien, creó la ciencia del folklore. E incluso dejando a un lado el folklore, en el verso libre, en el cubismo, en el atonalismo, en el predominio del ritmo, en el surrealismo mítico, en el expresionismo, iremos a encontrar esas mismas bases populares y humanas y hasta primitivas, como el arte negro que influyó en la invención y en la temática cubista. Así como el cultísimo *roman-fleuve* y los ciclos con que un Otávio de Faria procesa la decrepitud de la burguesía, aún son instintos y formas funcionalmente populares que encontramos en las mitologías cíclicas, en las sagas y en los Kalevalas y Nibelungos de todos los pueblos. Ya un autor escribió, como conclusión condenatoria, que "la estética del modernismo permaneció indefinida"... ¡Pues ése es el mayor logro del modernismo! No era una estética ni en Europa ni aquí. Era un estado de espíritu revoltoso y revolucionario que, si a nosotros nos actualizó sistematizando como constancia de la Inteligencia nacional el derecho antiacadémico de la investigación estética y preparó el estado revolucionario de las otras manifestaciones sociales del país, fue eso, asimismo, lo que realizó en el resto del mundo, profetizando estas guerras de las que nacerá una nueva civilización.

Y hoy el artista brasileño tiene ante sí una verdad social, una libertad (que desgraciadamente no es más que estética), una independencia, un derecho a sus inquietudes e investigaciones que no habiendo pasado por

lo que pasaron los modernistas de la Semana, él no puede siquiera imaginarse qué conquista enorme representa. ¿Quién más se rebela, quién más lucha contra el politonalismo de un Lourenço Fernandes, contra la arquitectura del Ministerio de Educación, contra los versos "incomprensibles" de un Murilo Mendes, contra el personalismo de un Guignard?... Todas éstas son hoy manifestaciones normales, siempre discutibles, pero que no causan el menor escándalo público. Por el contrario, son los propios elementos gubernamentales los que aceptan la realidad de un Lins do Rego, de un Villa-Lobos, de un Almir de Andrade, firmándoles un cheque en blanco y poniéndolos ante el peligro de las predestinaciones. Pero ni siquiera un Flavio de Carvalho, incluso con sus innegables experiencias, y menos aún un Clovis Graciano o un Camargo Guarnieri en lucha con la incomprensión que lo persigue, ni un Otávio de Faria con la aspereza de los temas que expone, ni un Santa Rosa, jamás podrán dejar de sospechar a qué nos sujetamos para que ellos puedan vivir hoy abiertamente el drama que los dignifica. La silbatina furiosa, el insulto público, la carta anónima, la persecución financiera... Pero recordar es casi exigir simpatía y estoy a mil leguas de eso.

Finalmente, me corresponde hablar sobre lo que llamé "actualización de la inteligencia artística brasileña". En efecto: no se debe confundir eso con la libertad de investigación estética, pues ésta lidia con formas, con la técnica y las representaciones de la belleza, mientras que el arte es mucho más amplio y complejo que eso, y tiene una funcionalidad inmediata social, es una profesión y una fuerza interesada de la vida.

La prueba más evidente de esta distinción es el famoso problema del tema del arte, en el cual tantos escritores y filósofos se enmarañaron. Pues bien, no cabe duda que el tema no tiene la menor importancia para la inteligencia estética. Llega incluso a no existir para ella. Pero la inteligencia estética se manifiesta por intermedio de una expresión interesada de la sociedad, que es el arte. A éste le cabe una función humana, inmediata y mayor que la creación hedonista de la belleza. Y es dentro de esta funcionalidad humana del arte que el tema adquiere un valor primordial y representa un mensaje imprescindible. Pues bien, es como actualización de la inteligencia artística que el movimiento modernista representó un papel contradictorio y muchas veces gravemente precario.

Actuales, actualísimos, universales, originales incluso a veces en nuestras investigaciones y creaciones, nosotros, los participantes del período acertadamente llamado "modernista", fuimos, con algunas excepciones nada convincentes, víctimas de nuestro amor a la vida y del clima festivo en que perdimos virilidad. Si a todo lo transformábamos en algo nuestro, una cosa, sin embargo, nos olvidamos de cambiar: la actitud interesada ante la vida contemporánea. ¡Y esto era lo principal! Pero aquí mi pensamiento se vuelve tan delicadamente confesional que finalizaré esta ex-

posición hablando más directamente de mí. Que se reconozcan en lo que voy a decir los que puedan hacerlo.

No tengo el menor reparo en afirmar que toda mi obra constituye una dedicación feliz a problemas de mi tiempo y de mi tierra. ¡Colaboré en cosas, maquiné cosas, hice cosas, muchas cosas! Y sin embargo, me resta ahora la certeza de que hice muy poco, porque todas mis realizaciones se derivaron de una ilusión vasta. Y yo, que siempre me pensé, e incluso me sentí, sanamente bañado por el amor humano, llego, al declinar mi vida, a la convicción de que me faltó humanidad. Mi aristocratismo me castigó. Mis intenciones me engañaron.

Víctima de mi individualismo, busco en vano en mis obras, y también en las de muchos compañeros, una pasión más temporal, un dolor más viril de la vida. No lo hay. Lo que hay, más bien, es una anticuada ausencia de realidad propia de muchos de nosotros. Estoy volviendo sobre lo que ya dije a un muchacho. Y nada que no fuera el respeto que siento por el destino de los más nuevos que se están haciendo, me llevaría a esta confesión bastante cruel, de percibir en casi toda mi obra la insuficiencia del abstencionismo. Francos, dirigidos, muchos de nosotros dimos a nuestras obras la efímera consistencia de las páginas de combate. Estaba seguro, en principio. El equívoco consistió en que nos pusimos, para combatir, superficiales sábanas de fantasmas. Deberíamos haber inundado la caducidad utilitaria de nuestro discurso con más angustia de estos tiempos, con más rebeldía contra la vida tal como ella se presenta hoy. En lugar de eso fuimos a romper ventanas, a discutir las modas del momento o rezar tímidamente los valores eternos, o saciar nuestra curiosidad en la cultura. Y si ahora recorro mi obra ya vasta y que representa una vida trabajada, no me veo ni siquiera una vez tomando la máscara del tiempo y abofeteándola como ella se merece. A lo sumo le habré hecho algunas muecas de lejos. Pero esto, a mí, no me satisface.

No me imagino político de acción. Pero el hecho es que estamos viviendo una edad política, y yo debí haberme puesto al servicio de ella. En síntesis, sólo alcanzo a percibirme como un Amador Bueno cualquiera, diciendo "no quiero" y absteniéndome de la actualidad por detrás de las puertas contemplativas de un convento. Tampoco me quisiera escribiendo páginas explosivas, peleando a palazos por ideologías y conquistando los laureles fáciles de un calabozo. Yo no soy nada de eso y nada de eso es para mí. Pero estoy convencido de que deberíamos haber dejado de ser especulativos para pasar a ser especuladores. Siempre hay alguna manera de desplazarse de un ángulo de visión, de una determinada elección de valores, a otros que den más cuerpo aún a lo insoportable de las condiciones del mundo. Pero no lo hicimos. Nos convertimos en abstencionistas abstemios y trascendentes [1]. Pero por lo mismo que fui sincerísimo, que quise ser fecundo y jugué lealmente con todas mis car-

[1] "Unos verdaderos inconscientes, como ya dijera una vez..."

tas sobre la mesa, alcanzo ahora esta conciencia de que fuimos muy inactuales. Vanidad, todo vanidad...

Todo lo que hicimos... Todo lo que yo hice fue especialmente una celada de mi felicidad personal y del clima festivo en que vivimos. Es eso, incluso, lo que, con azucarada decepción, nos explica históricamente. Nosotros éramos los hijos finales de una civilización que se acabó, y ya se sabe que el cultivo delirante del placer individual recauda las fuerzas de los hombres siempre que una edad muere. Y ya mostré que el movimiento modernista fue destructivo. Muchos, empero, ultrapasamos esa etapa destructiva, no nos dejamos estar en su espíritu e igualamos nuestro paso, aunque en forma un poco vacilante, al de las generaciones más nuevas. Pero, a pesar de las sinceras intenciones buenas que dirigieron mi obra y la deformaron mucho, creo que, en realidad, me limité a pasear, incapaz de existir... Es cierto que yo me sentía responsable por las debilidades y desgracias de los hombres. Es cierto que pretendí regar mi obra con rocíos más generosos, ensuciarla en las impurezas del dolor, salir del limbo *ne trista ni lieta* de mi felicidad personal. Pero por el propio ejercicio de la felicidad, por la propia altivez sensualísima del individualismo, no me era ya posible negarlos, como un error, aunque yo llegué un poco tarde a la convicción de su mezquindad.

La única consideración que puede tenerse para con lo que fui es el hecho de que yo estaba equivocado. Consideraba sinceramente que me ocupaba más de la vida que de mí. Deformé, nadie puede imaginarse cuánto, mi obra lo que no quiere decir que si no hubiese hecho eso, ella sería mejor... Abandoné, traición consciente, la ficción, en favor del trabajo de un hombre-de-estudio que fundamentalmente no soy. Pero es que yo había decidido impregnar todo cuanto hacía de un valor utilitario, un valor práctico de vida, que fuese algo más terrestre que la ficción, puro placer estético, belleza divina.

Pero entonces llegué a esta paradoja irrespirable: ¡habiendo deformado toda mi obra por un antindividualismo dirigido y voluntarioso, toda mi obra no terminó siendo otra cosa que expresión de un hiperindividualismo implacable! Y es melancólico llegar así al crepúsculo, sin contar con la solidaridad de uno mismo. Yo no puedo estar satisfecho conmigo mismo. Mi pasado no es más mi compañero. Yo desconfío de mi pasado.

¿Cambiar? ¿Agregar? ¿Pero cómo olvidar que estoy en la rampa de los cincuenta años y que mis gestos ahora ya son todos... memorias musculares?... *Ex omnibus bonis quae homini tribuit natura, nullum melius esse tempestiva morte*... Lo terrible es que tal vez fuera mejor más certera, la discreción, que terminar convirtiéndonos en prestidigitadores de actualidad, remedando como monos las modernas apariencias del mundo. Apariencias que llevarán al hombre, por cierto, a una mayor perfección de su vida. Me niego a concebir como inútiles las tragedias con-

temporáneas. El *Homo Imbecilis* acabará entregando los puntos a la grandeza de su destino.

Yo creo que los modernistas de la Semana de Arte Moderno no debemos servir de ejemplo a nadie. Pero podemos servir de lección. El hombre atraviesa una etapa enteramente política de la humanidad. Jamás fue tan "momentáneo" como ahora. Los abstencionismos y los valores eternos pueden quedar para después [1]. Y a pesar de nuestra actualidad, de nuestra nacionalidad, de nuestra universalidad, a una cosa no ayudamos verdaderamente, de una cosa no participamos: el mejoramiento político-social del hombre. Y esta es la esencia misma de nuestro tiempo.

Si de algo puede valer mi disgusto, la insatisfacción que me causo, que sea para que los demás no se sienten como yo a la orilla del camino, a ver pasar a la multitud. Dedíquense o no al arte, las ciencias, los oficios. Pero no se limiten a eso, como espías de la vida, camuflados de técnicos en vida, viendo pasar a la multitud. Marchen con las multitudes.

Los espías nunca necesitaron esa "libertad" por la que tanto se grita. En los períodos de mayor esclavitud del individuo, en Grecia, en Egipto, las artes y las ciencias no dejaron de florecer. ¿Significa eso que la libertad es una tontería?. . . ¿Será una tontería el derecho? La vida importa un poco más que las ciencias, las artes y las profesiones. Y es en esa vida que la libertad y el derecho de los hombres tienen un sentido. La libertad no es un premio, es una sanción. Y llegará.

El movimiento modernista, Rio de Janeiro, Ed. Casa do Estudante do Brasil, 1942. (Traducción de Santiago Kovadloff).

[1] Sé que el hombre no puede ni debe abandonar los valores eternos, amor, amistad, Dios, naturaleza. Quiero decir exactamente que en una edad humana como la que vivimos, cuidar exclusivamente de esos valores y refugiarse en ellos, en libros de ficción e incluso en la técnica, es un abstencionismo tan deshonesto y deshonroso como cualquier otro. Una cobardía como cualquier otra. Por lo demás, la forma política de la sociedad es un valor eterno también.

MANIFIESTO DEL III SALON DE MAYO 1939

Flavio de Carvalho

ENTRE LAS COSAS que marcan más fuertemente la revolución estética figuran: un gradual abandono de la percepción meramente visual y un desarrollo más intenso de la percepción psicológica y de la percepción mental del mundo. Todos los movimientos pertenecientes a la revolución estética contienen, por poco que sea, ese proceso de deshumanización del arte, de abandono de la imagen visual y de penetración en las regiones más profundas de la percepción psicológica y mental. Semejante cambio en la percepción del hombre se opera, no tanto de modo voluntario, sino como consecuencia de una búsqueda persiguiendo una mayor sensibilidad. Ese abandono gradual de la percepción visual, que culmina con el movimiento abstraccionista, es quizás el punto más importante de la revolución estética, porque fue gracias a ese proceso de deshumanización y de abandono de la percepción visual, que se llegó a los cambios aparentemente radicales que se observan hoy día. El arte dejó definitivamente de ser un ritual para convertirse en un problema de mayor sensibilidad; y, a propósito, no podemos dejar de recordar la frase de Ana Pavlova: "dancen con sus cabezas". Podríamos, parafraseando a la Pavlova, comentar a todos aquellos que se precian principalmente de su entrenamiento manual y su perfeccionismo técnico: "pinten y construyan con sus cabezas"... y, más aún: "usen el material inconsciente, apártense del dogma, del ritual de rutina".

Pese a que muchas expresiones del arte contemporáneo ya florecieron en otras épocas del pasado, en ningún momento el arte alcanzó la comprensión mental y la sensibilidad emotiva de hoy día. Es esa curiosidad mental la que plasmará el arte del futuro. La crítica de arte jamás penetró tan a fondo en los aspectos que tocan la esencia de la "psique" y de la mente del hombre. Nunca fue tan crítica y tan rebelde; en ninguna época fue una expresión tan rigurosa de la inteligencia y de la emoción. El espíritu crítico también ha alcanzado tal nivel investigador, que pegar

pedazos de diario en una superficie es tan arte plástico y tan importante, como colocar pigmentos sobre una tela o reunir, para formar una idea, elementos estructurales.

El hecho de que la revolución estética se haya iniciado hace más de cuarenta años atrás, no deprecia el valor del movimiento actual. Porque fue este movimiento revolucionario el que, desviándose saludablemente de la rutina, alteró y destruyó las formas gratuitas de esa rutina: destruyó las pequeñas mezquindades impuestas por la mediocridad popular y organizó una comprensión más profunda y consecuentemente, una nueva concepción que influirá sobre la estética y la plasmará. El arte alcanza un nivel más elevado: todo el proceso de lucha, que constituye la vida del arte, que se desenvuelve en torno a sus planos inferiores, pasa a procesarse en un plano más elevado. El análisis del arte sólo podrá desarrollarse por la clasificación de sus características, de preferencia a la clasificación por grupos, a pesar de que dichos grupos hayan ya seleccionado esas características. Tales características forman una secuencia con significación bien definida. Estas secuencias a veces se interpenetran, apareciendo extemporáneamente ciertas piedras angulares, como ocurre, por ejemplo, con algunas manifestaciones de abstraccionismo, que aparecen antes del conjunto de las manifestaciones surrealistas.

La revolución estética es únicamente la señal de un fenómeno de turbulencia, con la consiguiente polarización de las fuerzas anímicas básicas, fenómeno que se manifiesta para pautar el momento histórico de lucha. Hoy día partimos de dos ecuaciones importantes en el arte:

1) Abstraccionismo: valores mentales.
2) Surrealismo: ebullición del inconsciente.

Ambas son necesarias para la existencia de la idea de lucha y de movimiento y para la concreción plástica futura, porque ambas aparecen en el escenario de lucha como resultado de la misma ansiedad. La lucha entre abstraccionismo y surrealismo se da como manifestaciones diversas de un organismo único, porque son fuerzas antitéticas que caracterizan dos cosas que siempre van juntas en el hombre: la ebullición del inconsciente y su antítesis de valores mentales. La una no puede separarse de la otra, sin destruir y matar el cuerpo del arte. Cada una de esas ecuaciones define el Aspecto Humano: el surrealismo se sumerge en la inmundicia inconsciente, se retuerce dentro del "intocable" ancestral. El arte abstracto, zafándose del inconsciente ancestral, liberándose del narcisismo de la representación figurativa, del subjetivismo y del salvajismo del hombre, introduce en el mundo plástico un aspecto higiénico; la línea libre y el color puro, cuotas pertenecientes al mundo del puro raciocinio, a un mundo no subjetivo y que tiende a la neutralidad. Piet Mondrian dijo: "el tiempo es un proceso de intensificación, una evolución del individuo hacia lo universal, desde lo subjetivo hasta lo objetivo..." (*Circle,* p.

43). Por motivos de contraste, Subjetividad y Pureza son complementarias y necesarias la una a la otra. Es difícil exagerar la importancia de esa tentativa de matar el arte figurativo, puesto que ésta apunta a un fenómeno de desarrollo social de primera importancia: la ampliación del punto de vista del hombre. Reproducir imágenes es un fenómeno esencialmente narcisista, una manifestación de poca envergadura: el hombre en adoración y homenaje directo a sí mismo, elogiando o comentando conspicuamente sus acciones.

La importancia de la revolución estética no fue comprendida en su justo valor ni siquiera por quienes la promovieron.

Para el Salón de Mayo, la mentalidad "marco dorado" del gran público, que prefiere la habilidad técnica y las imágenes a la cualidad y a la expresión, es un insulto involuntario a la inteligencia. Con todo, el contacto con el público es útil al artista pionero, ya que la indignación que se produce en el público, cuya opinión media es siempre retrógrada, es la fuerza que impulsa a dicho artista hacia adelante, es el combustible mental y anímico que hace que continúe avanzando. A fin de cuentas, es muy lógico que quienes no comprendan una cosa la rechacen, pero ese rechazo se apacigua y es sustituido por el amor después que comienza un proceso más comprensivo. Cuando la comprensión falla, sobreviene el rechazo, el cansancio, el tedio, el sueño, la muerte.

El Salón de Mayo apoya y acepta todas las manifestaciones pertenecientes a la revolución estética — expresionismo, cubismo, fauvismo, etc., porque, de ese modo, protege la estructura sobre la cual se asienta todo lo vital que hay en el arte actual.

El Salón de Mayo está contra la insistencia en ser moderno a toda costa, lo que considera una forma de no-arte. Está contra la destreza técnica que, por medio de malabarismos y trucos, se antepone a la emoción profunda o a la pureza mental del arte, destreza que tanto agrada al público y tanto ayuda a la formación de un tipo especial de crítico de arte, *connaisseur* de esta etapa de decadencia, al extremo de que la historia del arte que está siempre incorporada al gusto popular se confunde lamentablemente, denominando esa decadencia "fase áurea" (v. arte griego).

El Salón de Mayo no es una mera exposición de pintura, sino un Movimiento. Los museos, las galerías, proclaman esa finalidad. No es una organización para vender trabajos: los *marchands* de cuadros hacen eso mucho mejor. No cumple ninguna función mundana, ya que deja esa parte a cargo de los salones oficiales.

El Salón de Mayo, al adquirir un carácter internacional, espera que un intercambio más elevado sea capaz de sustituir los sentimientos más mezquinos de los hombres. El Salón de Mayo aguarda y ansía por rebeldía mental, porque cree que la idea de progreso es inherente a la rebeldía

mental. El Salón busca ser abrigo y amparo para las ideas de quienes, por inevitable vocación artística, sacrificaron su existencia dándose contra los muros, desarrollando la estética y las realizaciones plásticas que hoy día parecen dominar el mundo y se presentan como el sustrato del mañana.

Revista Anual do Salão de Maio (RASM), São Paulo, 1939.

LA EPOPEYA DEL TEATRO EXPERIMENTAL Y EL BAILE DEL DIOS MUERTO

Flavio de Carvalho

En el verano de 1933, en la ciudad de São Paulo, fundé el *Teatro da Experiencia,* secundado en mi esfuerzo por mi amigo Osvaldo Sampaio.

¿Qué iba a ser el Teatro Experimental? Hablaban los periódicos, comunicados, pequeñas noticias, disertaciones teóricas, curiosidad, nimiedades, envidias, tonterías, amontonaban la frivolidad en el drama cotidiano del noticiero de São Paulo y de Rio.

Primero, una base teórica... una dialéctica... y fue así... El Jefe de Policía, un tal Sr. Guimarães, recibió y no leyó o no entendió un comunicado, más o menos el siguiente: el Teatro sería un laboratorio y funcionaría con el espíritu imparcial de investigación de laboratorio. Se experimentaría ahí lo que surgiere de vital en el mundo de las ideas; escenarios, modos de dicción, mímica, la dramatización de nuevos elementos expresivos, problemas de iluminación y de sonido conjugados al movimiento de formas abstractas, aplicaciones de tests predeterminados (irritantes o calmantes) para observar las reacciones del público con el fin de formar una base práctica de la psicología de la diversión, realizar espectáculos de prueba, solo para autores, espectáculos de voces, espectáculos de luces, promover el estudio prolijo de la influencia del color y de la forma en la composición teatral, disminuir o eliminar la influencia humana o figurada en la representación, incentivar elementos ajenos a la rutina y escribir para el teatro... y muchas otras cosas que ahora se me escapan.

El Teatro fue instalado en el local de la planta baja del *Clube dos Artistas Modernos:* una adaptación inteligente habilitó una platea de 275 puestos.

Faltaban autores. Pedí obras a varios conocidos, no obstante se demoraban, los arrendamientos corrían y se aproximaba el día de la inauguración.

Escribí el *Bailado do Deus Morto,* una pieza musical con canto, texto y danza: los actores usaban máscaras de aluminio y camisolas blancas, el efecto escénico era un movimiento de luces proyectadas sobre el panel blanco y el aluminio.

Pasé días enteros en la censura tratando de convencer al delegado Costa Neto (el censor era delegado de policía); me hacían esperar horas y horas a propósito, una vez esperé seis horas corridas, llegué a mudarme al despacho de la policía, llevé libros, cuadernos, regla de cálculo, alimentos, y pasé toda la mañana y toda la tarde atrincherado en mi escritorio esperando ser atendido. Osvaldo Sampaio vino en mi auxilio.

Después de 10 días de esfuezos inútiles contra la amansadora oficial, tropecé por casualidad con el delegado que se esquivaba al salir precipitadamente, yo entraba y él salía; expresé mis argumentos, me interpuse entre el personaje oficial y el automóvil que lo aguardaba, clamé por Shakespeare en plena calle Gusmões, señalé la libertad de lenguaje de ese autor, manoseé la propia persona del delegado como demostración de la urgente necesidad de obtener la afirmativa, la gente comenzó a reunirse... el delegado aturdido, sudoroso y apurado se pronunció verbalmente.

....

Debido a la naturaleza del instrumental *(urucungo, réco-réco, uquiçamba, tamborim, cuica* o *puita, bumbo),* los actores eran casi todos negros, reclutados al azar en la calle (Risoleta, Henrição, hoy célebre, Armando de Morais, etc.), gente sin idea de disciplina y que liquidaba la paciencia de Osvaldo Sampaio, repetidor de los ensayos. Hugo Adami era el actor principal y como tenía prejuicios raciales, llegaba atrasado a los ensayos o no venía y, por el hecho de haber sido actor, no se preocupaba por su parte. El estreno fue brillante: un público variado, que doblaba la capacidad del teatro, llenaba el recinto y desbordaba por la estrecha escalera de los altos del Club de los Artistas Modernos.

La pieza, una obra filosófica; desde el punto de vista del teatro, una obra experimental que buscaba nuevos modelos de expresión. La pieza transcurre durante algunos millones de años y muestra las emociones de los hombres respecto a su Dios. El primer acto trata del origen animal de Dios, el aspecto y la emotividad del monstruo mitológico y las razones que llevaron a la Mujer Inferior a transformarse en un objeto de dimensiones inconmensurables, apropiado para la ira y el amor de los hombres. Mostraba la vida de Dios pastando entre las fieras del monte y los vínculos que mantenía con éstas.

El Dios, peludo, de pelo largo y ondulado como el de la mujer, es quien comete la gran traición. La traición consanguínea, matando a sus amigas las fieras y abandonando a sus compañeros del monte por amor a un ser de otra especie, la mujer inferior.

En el segundo acto la Mujer Inferior explica al mundo por qué sedujo al monstruo mitológico y manso de entre los animales y lo colocó como Dios entre los hombres; su tono y su cólera contra el hombre superior están marcados por una profunda nostalgia.

Entre un coro de mugidos de vaca del amanecer próximo, los hombres del mundo imploran en vano a un dios callado y desaparecido. Perplejos, deciden y controlan los destinos del pensamiento, marcan y especifican el fin de Dios y la manera de emplear sus restos en el mundo nuevo.

. . . .

El Teatro Experimental se interesó, pero no llegó a representar, piezas de Oswald de Andrade, Brasil Gerson. . . además dio algunos espectáculos sin importancia, destacándose mientras tanto un conjunto de danzas con cánticos de la época de la esclavitud, que tuvo mucho éxito y donde brillaron Henricão y su *troupe.*

Bailado do Deus Morto volvió a escena dos veces más, y una noche caliente y sin estrellas, en momentos en que el espectáculo iba a comenzar, cinco guardias civiles estacionaron sus motocicletas al lado de la taquilla. . . y me entregaron una intimación para no proseguir.

No me conformé y traté de obtener explicaciones del "grillo". . . De repente, el ambiente se alteró con la aparición extraña, oportuna o inoportuna (como quieran), del Coronel Cabanas. Era la primera vez que Cabanas aparecía.

El coronel interrumpe mis explicaciones al policía y ordena en tono marcial: —Dígale al Sr. Costa Neto que el teatro va a funcionar, y que si vuelve a aparecer la policía será recibida a balazos!

Los policías se electrizan, indignados, y, arrastrando apresuradamente las botas, las motocicletas rompen el silencio de la noche y momentos después, ya no media docena de motocicletas sino todo el Despacho de Investigaciones, 300 hombres armados conduciendo toda clases de vehículos desembocaban y bloqueaban la estrecha calle del Teatro Experimental.

El delegado, moreno, gordo, pálido, se adelantó a la masa uniformada y se aproximó, seguido por ella. Era Costa Neto.

El encuentro fue sin palabras, porque nadie tenía nada que decirse; tan incómodo silencio se hubiera prolongado si alguien no hubiera ofrecido un bombón al delegado. Este aceptó.

Cabanas se mostró imbuido de espíritu revolucionario, apeló a un montón de argumentos que ya ni recuerdo, el delegado alegó todo lo que tiene que alegar un delegado y yo continué mudo.

Damas inquietas y perfumadas hablaban en voz baja, unas salían, otras se quedaban. Chinita Ulman declaró que de todos modos asistiría

al espectáculo; los reporteros trataban de que pasara algo, Gerardo Ferraz (entonces del *Diário da Noite*), gesticulando y en alta voz dijo que las cosas no podían quedar así, y, finalmente, sugerí al delegado, como prueba de mi buena fe, sin duda inútil, ofrecer el espectáculo al Despacho de Investigaciones... Y así se hizo.

Osvaldo Sampaio, anguloso y persuasivo, invitaba con brazos y manos a los policías a ocupar un lugar en la sala.

El espectáculo es escuchado en silencio. La insólita novedad absorbe la audiencia atónita ante el cántico de lamentos, el coro de voces de los animales, los intermedios angustiosos y las imprecaciones de Hugo Adami castigando impíamente a Dios.

Geraldo Ferraz abordó al delegado, frente a las damas y a otra gente presente, preguntándole: —¿Cuál es su opinión sobre la pieza? Nadie sabía bien qué opinión era la conveniente, el coronel Luis Alves que se escapaba con dos cautivas perfumadas fue pescado y opinó favorablemente, el delegado que había censurado y prohibido la pieza a la cual asistía por primera vez, declaró entre otras cosas: —Me gustó mucho, sin duda. Es interesante, no tiene nada de malo. Creo que se necesita el visto bueno que todavía no dio la censura".

—¿Pero... le gustó o no le gustó, insistía Geraldo Ferraz.

—Bueno, es una cosa muy novedosa, y que interesa bastante. (Ver *Diário da Noite,* 17 de noviembre de 1933).

Y así apareció la noticia en el vespertino...

Chinita Ulman hizo varios elogios y el grupo de gente se disolvió, el teatro fue cerrado y una guardia especial de 15 hombres armados de carabina y revólver permaneció ahí apostada durante meses para separar al público joven de esta manifestación artística.

Fue el fin del Teatro Experimental.

La prensa que en un principio se mostrara divertida, llena de vida y libre de prejuicios, bullendo de curiosidad (con excepción, por supuesto, de algunos elementos completamente contrarios a cualquier acto de reflexión), tuvo miedo de exagerar la nota y con visible recelo y un poco de sadismo abandonó el Teatro Experimental a su destino.

Las autoridades, sin duda inspiradas en el clero, inventaron historias acerca de lo impropio del local, peligros de incendio, y una porción de excusas oficiales y mentirosas, mientras que había en la ciudad un gran número de establecimientos completamente fuera del Código de Obras y de las regulaciones de la policía.

Abrí un proceso contra el Estado, que perdí. Creo que esto ocurrió principalmente por haber sido juzgado por un juez integralista, el juez Fairbanks, influido políticamente por una falsa información de la policía, en la que figuraba como comunista; el Sr. Fairbanks, entre otras cosas, no entendía ni quería entender nada de teatro.

Se produjo una protesta de los intelectuales del Brasil contra la clausura del teatro y la actitud de la policía fue censurada y ventilada en la Cámara de Diputados de Rio. El texto de la protesta fue el siguiente: "Los abajos firmantes, intelectuales, pintores, arquitectos, artistas, periodistas, músicos, abogados, médicos, ingenieros, protestan contra el incalificable acto de violencia realizado por intermedio del delegado Dr. Costa Neto, a fin de clausurar el Teatro Experimental, fundado con grandes sacrificios. El Teatro Experimental es sólo un laboratorio para investigaciones teatrales y por lo mismo es, como todos los laboratorios, un estímulo al progreso necesario en nuestro medio.

No es posible que ese laboratorio de experiencias, puramente intelectual, pueda ser sujeto a las opiniones incompetentes de autoridades que desconocen completamente el asunto y sólo pueden actuar en relación con asuntos exclusivamente administrativos".

. . . .

Cuando llegaba a mi estudio veía siempre el mismo paisaje inmóvil: el guardia iba y venía frente al minúsculo teatro. ¡Pobre teatro!. . . El cadencioso paso militar transformó el tranquilo paisaje. . . La atmósfera napolitana ultrajada tenía otro color, ya no se trataba del amoroso rumor de antes, donde cada tono pertenecía a un objeto. . . antes, siempre antes. El tranquilo sol, las notas puras, el bienestar de la mirada satisfecha desde un balcón bajo en un día de verano. . . la calle casi al alcance de la mano, el negrito descalzo y sucio holgazaneando, una hipérbole de polvo se desliza por encima de la iglesia del *largo* Paissandú. No se trataba de música, no era una composición cerebral o afectada, era como el aire y las nubes, algo que es y que queda.

. . . .

Después, tanto despliegue militar y legal me hacían sentir como un criminal.

Revista Anual do Salão de Maio (RASM), São Paulo, 1939.

CRONOLOGIA

1917

Paul Claudel, como diplomático, en Río de Janeiro. Darius Milhaud, secretario de Claudel, visita Río y queda impresionado con Ernesto Nazareth. Conoce a Villa-Lobos. Mário de Andrade encuentra por primera vez a Oswald de Andrade, quien escribe, lo mismo que E. de Menezes, en *O Pirralho*, ilustrado por Di Cavalcanti (1897-1976) y Ferrignac.
Guilherme de Almeida: *Nosotros*. Cassiano Ricardo: *El evangelio del padre*. Murilo de Araújo: *Carrillones*. Roquette Pinto: *Rondonia*. Menotti del Picchia: *Juca Mulato*. M. de Andrade: *Hay una gota de sangre en cada poema*. M. Bandeira: *La ceniza de las horas*.
Brecheret (1894-1955) trabaja en Roma. Gomide (1895-1967), alumno de Hodler. Goeldi (1895-1961) estudia en Berna: primera exposición individual de dibujos en la Galería Wyss. Di Cavalcanti expone caricaturas en San Pablo. Polémica entre arte moderno y arte académico por el artículo de Monteiro Lobato a propósito de la exposición (XII) de Anita Malfatti (1896-1964): "¿Paranoia o mixtificación?" en *O Estado de São Paulo*.
Primera samba de carnaval: *Por teléfono*, de Donga y Mauro de Almeida. G. Andalo: *Patria brasileña*.

1918

En Rio de Janeiro recitales de Arthur Rubinstein, futuro amigo y divulgador de Villa-Lobos. Presentación del Ballet Ruso de Diaghilev.
G. de Almeida: *La danza de las horas; Messidor*. M. Bandeira: *Carnaval* (Transición hacia el modernismo). O. de Andrade divulga en el *Jornal do Comércio* de Rio de Janeiro y en el *Pirralho*, las nuevas ideas modernistas. Monteiro Lobato: *Urupês*, e instalación de una imprenta en San Pablo: iniciación de ediciones nacionales.
Fundado el Museo de Arte de Bahía, con una gran colección de arte colonial bahiano. Portinari (1903-1962) deja Brodosqui (San Pablo) y se matricula en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Rio. Ismael Nery (1900-1934) estudia en la Escuela de Bellas Artes de Rio de Janeiro.
Villa-Lobos: *Prole do Bebé Nº 1*. Canciones típicas brasileñas.

B: Se inicia entrada masiva de capitales norteamericanos. Hundimiento del buque "Paraná" por submarino alemán, relaciones diplomáticas suspendidas; Brasil le declara la guerra a Alemania. El Ejecutivo termina con luchas campesinas de Contestado. 70.000 obreros en huelga general en San Pablo: sindicalismo anarquista. Ingresan al país 5.478 inmigrantes europeos.

AL: Revolución de Gómez en Cuba y desembarco de "marines". Ley Jones: Puerto Rico territorio norteamericano. Tratado de EE.UU. con Haití extendido hasta 1936. Uruguay rompe relaciones con Alemania.

H. Quiroga: *Cuentos de amor, de locura y de muerte.* Barrios: *Un perdido.* Lugones: *El libro de los paisajes.* R. Rojas: *La literatura argentina.* Reyes: *Visión de Anáhuac.* J. Torri: *Ensayos y poemas. Revista Chilena* (-28). F. Goitia: *El ahorcado* (primera pintura mexicana inspirada en la Revolución). Triunfo del "son" en Cuba. Pascual Contursi: *Mi noche triste.* Muere Rodó.

EE.UU. declara la guerra a Alemania. Declaración Balfour sobre el sionismo. Abdicación de Nicolás II. Lenin en Rusia. El Soviet toma el poder en Petrogrado: la Revolución Rusa. Negociaciones de Brest-Litovsk. Finlandia proclama su independencia.

A. Machado: *Poesías completas.* C. Wissler: *Los indios americanos.* Valéry: *La joven Parca.* Ramuz: *La gran primavera.* Lenin: *El estado y la revolución.* Hamsun: *Los frutos de la tierra.* Satie: *Parade.* A. Berg: *Wozzeck* (-22). Mary Pickford: *Pobre niña rica.* Original Dixieland Jazz Band: *Dixie Jazz Band One Step* (primer disco de jazz). Rodchenko elegido jefe de los no-objetivistas rusos. Mondrian y Van Doesburg: Revista *De Stijl.* Creación del premio Pulitzer.

B: Rodrigues Alves presidente; vice Delfim Moreira en el cargo, por enfermedad del presidente. Niemuendajú pacifica tribu Parintintín, de las más aguerridas. En el mismo año, indios Umotina, del Mato Grosso.

AL: Suspensión de relaciones Perú-Chile. Argentina, gran exportador de carne en el mundo. Primera exportación petrolera venezolana. Protesta norteamericana e inglesa contra México por las concesiones de petróleo. Confederación Regional Obrera. Nueva Constitución en Uruguay. Marco Fidel Suárez, presidente electo de Colombia.

Fin de la Primera Guerra Mundial. Retirada de los alemanes en la posición Hindenburg. Conferencia de Versalles. Los "catorce puntos" de Wilson. Ruptura entre los aliados y los soviets. Lenin establece el gobierno en Moscú. Asesinato de Nicolás II. Se vota la constitución soviética. Creación de la Tcheka. Derecho de voto a las mujeres en Inglaterra. Italia y Austria se reparten Yugoslavia. Guerra de liberación de la ocupación rusa y alemana por parte de los países bálticos.

Premio Nobel de Física a Planck.

Spengler: *La decadencia de Occidente.* Kautsky: *La dictadura del proletariado.*

1919	Milhaud compone en París: *Le boeuf sur le toit,* bajo influencia brasileña. Teatro Municipal de San Pablo: *El contratista de diamantes,* presentada por el primer grupo de teatro de aficionados de San Pablo. Andrade Muricy: *Algunos poetas nuevos.* M. Bandeira: *Carnaval.* Lima Barreto: *Vida y muerte de M. J. Gonzaga de Sá. Radio Club* de Pernambuco, primera difusora comercial. Seth: *El castigo del Kaiser* (primer dibujo animado nacional). Brecheret regresa de Italia. Lasar Segall (1891-1957) expone con el Grupo *Sezzession* de Dresde. Publica álbum de aguafuertes: *Erinnerung an Vilma.* Goeldi regresa definitivamente a Rio de Janeiro.
1920	Fundada en Rio de Janeiro la primera universidad brasileña. Fundación de Omega Films con la película *Uratu.* Guilherme de Almeida: *Libro de Horas de Sor Dolorosa.* Cassiano Ricardo: *Jardín de Hespérides.* Ismael Nery, en Europa (un año); estudia en la Academia Julian (3 meses). Brecheret, en contacto con el grupo modernista; expone maquetas del Monumento a las Banderas y participa, con Moya, en el concurso para el *Monumento dos Andradas,* en Santos. Llegan al Brasil John Graz (1895) y Haarberg (1891-). Gomide se instala en París, recibe la influencia cubista. En París Tarsila do Amaral (1886-1973) estudia en la Academia Julian y con Emile

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Vallejo: *Los heraldos negros.* Huidobro: *Poemas árticos* y *Ecuatorial.* Hudson: *Allá lejos y hace tiempo.* Azuela: *Las moscas.* Pocaterra: *Tierra del sol amada.* Revista *Cultura Venezolana* (-27).	Luxemburgo: *Programa de la Liga Espartaco.* Gómez de la Serna: *Pombo.* Apollinaire: *Caligramas.* Ozenfat y Le Corbusier: *Después del cubismo.* Modigliani: *Retrato de mujer.*
B: Muerte de Rodrigues Alves; Epitacio Pessoa, presidente. Brasil firma Tratado de Versalles. La gripe española hace estragos en la población. *AL:* Asesinato de Zapata. Leguía presidente de Perú (-30), Gutiérrez derrocado en Bolivia, Snowden gobernador militar en Sto. Domingo. Huelga portuaria en la Argentina, ley marcial, represión. A. Arguedas: *Raza de bronce.* López Portillo y Rojas: *Fuertes y débiles.* Ibarbourou: *Las lenguas de diamante.* Fundada la Escuela Nacional de Bellas Artes en Lima. Rivera y D. A. Siqueiros se conocen en París.	Saldo de la Primera Guerra Mundial: 10 millones de muertos. Desintegración del imperio austro-húngaro por el tratado de Saint-Germain en Laye. Tratado de Paz de Versalles, que quita colonias a Alemania. Fundación de la III Internacional Comunista en Moscú. Italia: aparición de los "fascios". Se crea la "Sociedad de Naciones". Proclamación de la República de Baviera. Rosa Luxemburgo, Liebkneck y otros militantes, asesinados. Entrada de Gandhi en la lucha por la independencia de la India. Frustrada revolución en Egipto. E. Nordenskiold: *Estudios comparados de Etnografía.* Ganivet: *Epistolario.* Gide: *Sinfonía pastoral.* Jakobson: *La nueva poesía rusa.* Ungaretti: *La alegría.* Hesse: *Demian.* Pound: *Cantos* (-57). Gropius crea la *Bauhaus,* continuación de la Escuela de Arte Industrial de Weimar, de Van der Velde. Van Doesburg organiza matemáticamente sus cuadros. Primer periódico tabloide en EE.UU.
B: Brasil, miembro de la Liga de Naciones. 4º censo nacional: 30.635.605 habitantes. Creación de la Universidad de Rio de Janeiro: aglutina Derecho, Medicina e Ingeniería sin ninguna innovación. *AL:* Asesinato de Carranza en México. Alessandri pres. de Chile, Obregón de México, Tamayo de Ecuador. Servicio militar obligatorio en Venezuela. Cae el dictador Estrada Cabrera en Guatemala.	Disolución del Imperio Turco. Comienza a sesionar la "Sociedad de Naciones". En Alemania se funda el Partido Obrero Nacionalsocialista (nazi). Ley Seca en EE.UU. Huelgas en Francia e Italia. II Congreso de la III Internacional en Leningrado y Moscú: se adoptan los 21 puntos de Lenin. "Domingo de sangre" en Dublín. F. Jackson Turner: *La frontera en la historia americana.* Thomas & Znaniecki: *El campesino polaco en Europa y*

	Renard. Rego Monteiro (1899-1970) expone en Rio y en San Pablo obras con temática indígena. Anita Malfatti y Gomide exponen en San Pablo. Villa-Lobos: *Triste Nº 1.*
1921	Grupo modernista conoce a Villa-Lobos, quien compone el *Sexteto Místico,* dedicado a Graça Aranha. Milhaud compone en París *Nostalgia del Brasil,* en doce partes refiriéndose a doce barrios cariocas, con ritmos inspirados en música brasileña. Discurso de Oswald de Andrade oficializando el modernismo, en un banquete realizado en el Trianon, en San Pablo, en ocasión del lanzamiento de *Las máscaras* de Menotti del Picchia. Graça Aranha: *La estética de la vida.* Ribeiro Couto: *Jardín de confidencias.* Regresan de Europa S. Milliet y Rubens Borba. Vinculación de los grupos modernistas de Rio y de San Pablo. Adhiere Manuel Bandeira. Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia y Cándido Filho atacan el pasatismo a través de las revistas. Oswald de Andrade: *Mi poeta futurista* (Mário de Andrade) en el *Jornal do Comércio.* Mário responde en el mismo diario: "*¿Futurista?*". Modernistas de San Pablo colaboran en la *Revista do Brasil.* Brecheret expone *Eva,* gana la Beca Paulista y viaja a París. Rego Monteiro expone en Rio y en Recife. Viaja a París (-32). Di Cavalcanti: *Os fantoches da Meia-noite;* álbum de dibujos de tendencia expresionista.
1922	Fundación del Museo Histórico Nacional en Rio de Janeiro. Cabral y Coutinho vuelan de Lisboa a Rio. Conmemoración del Centenario de la Independencia, con una Exposición Internacional. Viaje a Europa del conjunto *Ocho Batutas.* E. Prado: serie *Para conocer mejor el Brasil.* O. de Andrade: *Los condenados.* Menotti del Picchia: *El hombre y la muerte.* M. de Andrade: *Paulicéia Desvairada.* Revista *Klaxon* en San Pablo. Semana de Arte Moderno en el Teatro Municipal de San

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
López Albújar: *Cuentos Andinos.* J. Edwards Bello: *El roto.* Tablada: *Li Po y otros poemas.* M. G. Guzmán: *A orillas del Hudson.* G. de Torre: *Manifiesto vertical.* Revista *Repertorio Americano* de J. García Monge, en San José de Costa Rica. Revista *México Moderno* (-22). A. Reverón en Macuto (época azul, blanca y sepia); pinta la *Procesión de la Virgen en el valle.* Torres García en Nueva York (-22). El guatemalteco Mérida expone en México.	*América.* Trotski: *Terrorismo y comunismo.* Sh. Anderson. *Pobre blanco.* S. Lewis: *Main Street.* O'Neill: *Emperador Jones.* Maiakovski: *150.000.000.* Valle Inclán: *Divinas palabras.* Fitzgerald: *De este lado del paraíso.* Cavafis: *Poemas* (publicados en 1935). Primer filme: expresionista: *El gabinete del doctor Caligari,* de R. Wiene. Mueren Pérez Galdós y A. Modigliani. Knut Hamsun: Premio Nobel de Literatura.
B: Ley de represión al anarquismo: persecución de líderes sindicales y prohibición de huelga. Una empresa belga funda la primera industria siderúrgica del país. *AL:* Grave crisis salitrera en Chile. Vasconcelos Ministro de Educación en México. IV Conferencia Panamericana de La Habana. Creación de los partidos comunistas argentino y boliviano. Renuncia del presidente Suárez en Colombia. López Velarde: *Suave patria.* A. E. Blanco: *Tierras que me oyeron.* F. S. Valdés: *Agua de tiempo.* J. E. Rivera: *Tierra de promisión.* Revista *Prisma* en Buenos Aires y *Alfar* en Montevideo. Orozco, Rivera y Siqueiros fundan el Sindicato de Pintores, en México. Torres García en Nueva York. P. Figari y Gómez Cornet exponen en Buenos Aires.	Fundación de los partidos comunistas italiano y chino. Se funda el Partido Nacional Fascista en Italia. Irlanda se convierte en parte del Imperio Británico. Huelga minera en G. Bretaña. Hitler preside el Partido Nacionalsocialista en Alemania. Lenin pone en práctica la nueva política económica. En EE. UU. repercusión del caso Sacco-Vanzetti. Einstein: Premio Nobel de Física. Rorschach: psico-diagnóstico. E. Sapir: *Lenguaje.* P. Radin: *El hombre primitivo como filósofo.* Scheler: *De lo eterno en el hombre.* Giraudoux: *Susana y el Pacífico.* Pirandello: *Seis personajes en busca de autor.* Ivanov: *El tren blindado.* Jung: *Tipos psicológicos.* Lang: *El doctor Mabuse.* Chaplin: *El chico.* Von Stroheim: *Mujeres insensatas.* Revista *Ultra* en España.
B: A. da Silva Bernardes presidente. Ley marcial y supresión libertades civiles. Iniciación movimiento tenientista: dos revueltas cadetes Escuela Militar de Realengo y Fuerte de Copacabana. Consigna: democratizar el país y moralizar el gobierno. Tratado de ayuda con EE. UU. para reorganizar marina de guerra. Fundación del Partido Comunista.	Mussolini marcha sobre Roma: la dictadura fascista en Italia. Constitución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Se escinde el Partido Socialista italiano. IV Congreso de la III Internacional: Stalin, Secretario General del Partido Comunista soviético. Fin del dominio naval británico, con el

	Pablo. Participan: Anita Malfatti, Di Cavalcanti, John Graz, M. Ribeiro, Zina Aita (1900-1968), Yan de Almeida Prado (1898-), Ferrignac, Rego Monteiro, Haarberg, Brecheret, Moya y Przyrembel (1895-1956), en artes plásticas; la Música estuvo representada por Guiomar Novaes, Paulina d'Ambrósio, Hernani Braga, A. Gomes y Villa-Lobos. En literatura participaron: Graça Aranha, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, Renato de Almeida, Ronald de Carvalho, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Manuel Bandeira y Rubens Borba de Morães. Hubo actos, conferencias, exposiciones, conciertos, lecturas y debates. Tarsila do Amaral participa en París en el Salón Oficial de Artistas Franceses; regresa al Brasil (VII). Portinari expone por primera vez en Rio de Janeiro, como académico. Salón Nacional de Bellas Artes (IX) en San Pablo: Participan A. Malfatti y Tarsila. Souza Lima premiado en Francia; regresa al Brasil.
1923	S. Milliet y O. de Andrade, en contacto con vanguardistas franceses. Conferencia en París de O. de Andrade: "El esfuerzo intelectual del Brasil contemporáneo". S. Milliet publica en Francia *Ojo de buey.* Villa-Lobos, instalado en Europa. Roquette Pinto funda radioemisora en Rio. Warchavchik (1896-1972) y Lasar Segall llegan al Brasil. En París: Tarsila, Brecheret, Rego Monteiro y Gomide. Llegan Anita Malfatti y Di Cavalcanti (-25). Inaugurada la "Casa de América Latina" en París. Participan Brecheret, Anita y Tarsila. Vicente de Rego Monteiro publica *Leyendas, creencias y talismanes de los indios del Amazonas* (Adaptación de L. Duchartre) y participa durante la década en los Salones parisienses. Brecheret descubre la escultura de Brancusi. Tarsila estudia con Lothe, Gleizes y Léger. Villa-Lobos: *Noneto.*
1924	Graça Aranha se desvincula de la Academia en Rio de Janeiro. Cendrars en el Brasil; dicta conferencias en San Pablo, con exposición de obras francesas y de Tarsila. A su regreso a París, B. Cendrars publica *Feuilles de route,* sobre sus impresiones brasileñas, ilustrado por Tarsila.

Brasil y América Latina	Mundo exterior
AL: Borno, presidente de Haití. Fin de la ocupación norteamericana en Sto. Domingo: presidencia de J. Vicini. Primera Corte Internacional de La Haya. Pedro Nel Ospina elegido presidente de Colombia. Mistral: *Desolación*. Vallejo: *Trilce*. Girondo: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Pocaterra: *Cuentos grotescos*. J. Parra del Riego: *Polirritmos*. A. Caso: *Ensayos críticos y polémicos*. Movimiento estridentista en México. P. Figari expone en París. Torres García de regreso a Europa. En la Escuela Nacional Preparatoria de México, Rivera pinta *La creación* y Siqueiros *El entierro del obrero*. Manifiesto del Sindicato de Artistas Revolucionarios.	tratado de desarme de Washington. Pío XI, Papa. Egipto, reino independiente. Descubrimiento de la insulina. B. Malinowski: *Argonautas del Pacífico occidental*. Lévy-Bruhl: *La mentalidad primitiva*. Weber: *Economía y sociedad*. Joyce: *Ulises*. Valéry: *El cementerio marino*. Martin du Gard: *Los Thibault*. Colette: *La casa de Claudine*. E. E. Cummings: *La sala enorme*. Milhaud: *La creación del mundo*. Mondrian continúa meditando sobre el tema "neo-plástico" (horizontal, vertical). El fondo de sus cuadros llega al blanco puro. Muere Proust. Benavente: Premio Nobel de Literatura.
B: Derecho de emisión papel moneda por Banco de Brasil. Convenios con Italia y EE.UU. Muere Rui Barbosa. *AL:* Auge de la acción del Estado contra la Iglesia en México. Asesinato de P. Villa. Intensa industrialización en Colombia. Protesta de los Trece en Cuba. Borges: *Fervor de Buenos Aires*. Neruda: *Crepusculario*. A. Discépolo: *Mateo*. Revista *Valoraciones*, La Plata (-28). Orozco en los EE.UU. (-34). Wilfredo Lam viaja a Europa (-42). Empieza a actuar grupo "Montparnasse" en Chile.	Golpe frustrado de Hitler en Alemania. Primo de Rivera impone dictadura en España. República de Turquía: régimen de Kemal Ataturk. Victoria laborista en Inglaterra. Francia y Bélgica ocupan la cuenca del Rhur. El Fascista, único partido en Italia. Primer empleo del BCG contra la tuberculosis. M. Boule: *Los hombres fósiles*. Eliot: *Tierra baldía*. Svevo: *La conciencia de Zeno*. Rilke: *Elegías de Duino*. Lukács: *Historia y conciencia de clase*. Cassirer: *Filosofía de las formas simbólicas*. Esenin: *El Moscú de las tabernas*. Ortega y Gasset funda la *Revista de Occidente*. De Mille: *Los Diez Mandamientos*. Nace María Callas.
B: Segundo Movimiento Tenientista, comandado por I. Dias Lopes. Se destaca la Columna Prestes: Gran Marcha sin ideología no sufre derrotas, no aspira al poder, desaparece en 1927.	Muerte de Lenin. Stalin y Trotski se disputan el poder en la URSS. Se proclama la República de Grecia. Asesinato del diputado socialista Matteotti en Roma. Inglaterra y Francia reconocen a la URSS. Caso Loeb-Leopold en EE.UU.

	M. Bandeira: *Poesías* (incluye *Ritmo disoluto*). O. de Andrade: *Memorias sentimentales de João Miramar;* Manifiesto Palo-brasil en *Correio da manhá.* L. Segall: "Sobre Arte" en *Revista do Brasil,* Nº 101. P. Prado: "Brecheret" en *Revista do Brasil,* Nº 98, San Pablo. Revista *Estética* en Rio de Janeiro. Goeldi se inicia en la xilografía. Mantiene correspondencia con Kubin. Exposiciones de Segall y de Rego Monteiro en San Pablo. Comienza la época "Palo-Brasil" de Tarsila. Construcción del edificio *Sampaio Correia* en San Pablo: primer edificio de gran apariencia en concreto armado. Villa-Lobos: *Triste Nº 7* y primer concierto en París. Concierto de Souza Lima en San Pablo. Frutuoso Viana y la *Danza de los negros.*
1925	Exposición General de Bellas Artes en San Pablo. Corriente nacionalista "verde-amarillista": G. de Almeida, Menotti del Picchia, Plínio Salgado y Cassiano Ricardo. G. Freyre organiza el "Congreso Regionalista" reunido en Recife y redacta su "Manifiesto" en el que se opone al modernismo a ultranza de los paulistas que pondría en peligro las tradiciones autóctonas. O. de Andrade publica en París *Palo-Brasil* (poemas). G. de Almeida: "Brasilianidad" en *Era Nova; Raca; Mío.* Menotti del Picchia: *Lluvia de piedra; Manchas verde-amarillo.* Graça Aranha: *El espíritu moderno.* G. Warchavchik: *Acerca de la arquitectura moderna.* M. de Andrade: *La esclava que no es Isaura.* J. de Lima: *El mundo del niño imposible.* Humberto Mauro dirige la película *Valadión, el cráter.* Tarsila, Di Cavalcanti y Brecheret regresan al Brasil. Exposición individual de Di Cavalcanti en Rio de Janeiro. Rego Monteiro y Brecheret exponen en París. Villa-Lobos llega al Brasil y dirige conciertos en San Pablo y Buenos Aires; de vuelta a Europa, compone los *Coros Nº 3, 8* y *10* y el *Martirio de los insectos.*
1926	Ronald de Carvalho: *Toda América.* Cassiano Ricardo: *Vamos a cazar papagayos.* Alcântara Machado: *Pathé Baby.* M.

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
AL: Calles presidente de México, Machado de Cuba, Córdova de Ecuador, Ayala de Paraguay. Intervención de las fuerzas armadas en Chile, disolución del Congreso y renuncia de Alessandri. Neruda: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada.* A. Arraiz: *Aspero.* B. Lynch: *El inglés de los güesos.* J. E. Rivera: *La vorágine.* V. Ocampo: *Testimonios.* En Buenos Aires, Revista *Martín Fierro;* creada la Asociación de Amigos del Arte; expone Xul Solar; Pettoruti expone en la Galería Witcomb. Amelia Peláez, en Nueva York (Art Students League). Torres García se instala en París (-32).	R. Alberti: *Marinero en tierra.* Breton: *Manifiesto surrealista* y *La Revolución Surrealista* (-29) (con Vitrac, Péret, Eluard, Aragon, Leiris). Stalin: *Los principios del leninismo.* Mann: *La montaña mágica.* Eluard: *Morir de no morir.* Hitler: *Mi lucha* (-25). Saint-John Perse: *Anabase.* G. Vantorgerloo: *El arte y su futuro.* Gershwin: *Rapsodia en azul.* Eisenstein: *La huelga.* Klee expone en Nueva York. Muere Kafka. Nace Truman Capote.
B: Complot revolucionario descubierto en Río. Ley marcial. Creación del Consejo de Educación. *AL:* "Marines" en Honduras durante la guerra civil. Siles presidente de Bolivia. Alessandri reasume poder en Chile, nueva Constitución, tensiones con el cnel. Ibáñez, nueva renuncia. Huelga en Colombia. Agitación y manifestación en Cuba. Ramos Sucre: *La torre de Timón.* Vasconcelos: *La raza cósmica.* De Greiff: *Tergiversaciones.* Sanín Cano: *La civilización manual.* Borges: *Inquisiciones* y *Luna de enfrente.* Mª E. Vaz Ferreira: *La isla de los cánticos.* Revista *Los Nuevos,* en Bogotá. R. Barradas en la Exposición Internacional de París. Orozco: Mural en la "Casa de los Azulejos" (México). Creadas las escuelas al aire libre en México.	Pacto de Locarno (Alemania y los Aliados). Albania se transforma en República. Virulencia racista en EE.UU.: el Ku-Klux-Klan. Muerte de Sun Yat-sen en China. Fundación de la Liga revolucionaria de la juventud vietnamita. Hindenburg presidente de Alemania. Trotski destituido de sus funciones. G. Róheim: *Totemismo en Australia.* Dos Passos: *Manhattan Transfer.* Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte.* Dreiser: *Una tragedia americana.* Kafka: *El proceso.* Babel: *Caballería roja.* Fitzgerald: *El gran Gatsby.* Montale: *Huesos de sepia.* G. Diego: *Versos humanos.* Exposición de pintores surrealistas en París: (Galería Pierre) Arp, Chirico, Ernst, Klee, Man Ray, Masson, Miró, Picasso y Pierre Roy. Gran Exposición Internacional de arte decorativo en París. Eisenstein: *El acorazado Potemkin.* Chaplin: *La quimera del oro.* Vidor: *El gran desfile.* Nacimiento del "charleston". Fundación del *New Yorker.* G. B. Shaw: Premio Nobel de Literatura.
B: W. Luís Pereira de Souza presidente. Se adopta nueva moneda, el cru-	Huelga general en Gran Bretaña. Comienza la dictadura de Salazar en Por-

de Andrade: *Losango Cáqui* (poemas). Plínio Salgado: *El extranjero*. Graça Aranha: *Futurismo: Manifiestos de Marinetti y sus compañeros*. Nueva etapa de la *Revista do Brasil*, bajo la dirección de Rodrigo de Melo Franco Andrade. Drummond, Emílio Moura, João Alfonsus, Pedro Nava y A. Renault participan en *A Revista* en Minas Gerais. Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia y Plínio Salgado participan en la revista *Novísima, verde-amarillismo*. Villa-Lobos en Europa hace composiciones con poemas de Moreira, M. Bandeira, Dante Milano, R. de Carvalho, Ribeiro Couto y G. de Almeida.
En París: Anita Malfatti, Rego Monteiro y su hermano Joaquim (1903-1934), también pintor. Exponen: Tarsila en la Galería Percier, Anita en la Galería André. Participan en el Salón de Otoño: Anita, Brecheret y Rego Monteiro. Segall expone en Berlín, Dresde y Stuttgart. Ismael Nery desarrolla un sistema filosófico (denominado "esencialismo" por el poeta Murilo Mendes). Primera exposición individual de Brecheret en San Pablo. Visita de Marinetti a San Pablo y Rio; conferencia abucheada en San Pablo. Gomide regresa definitivamente de París.

1927

Creación de la Universidad de Minas Gerais. Fundación del *Teatro de Juguete* (Eugenia y Alvaro Alvares Moreira) en Rio: instalación de Lúcio Costa y Luís Peixoto; dibujos de Di Cavalcanti. Fundación del *Diário Nacional* en San Pablo, con participación de los modernistas. M. de Andrade, encargado de la crítica musical para este diario. M. Bandeira viaja al nordeste brasileño; encuentro con los escritores locales. M. de Andrade viaja al norte-nordeste. O. de Andrade: *Estrella de ajenjo; Primer cuaderno de poesías del alumno Oswald de Andrade*. R. Pinto: *Seixos Rolados*. Alcântara Machado: *Brás, Bexiga e Barra Funda*. M. de Andrade: *Amar, verbo intransitivo*.

Corriente de Alce: "verde-amarillismo": Cassiano Ricardo, Guilherme de Almeida, Plínio Salgado y Menotti del Picchia.

Segundo viaje de Ismael Nery a París; contacto con los surrealistas franceses. Segall reside en Rio de Janeiro. Gomide realiza decoraciones murales en San Pablo. Gomide y Segall

Brasil y América Latina	Mundo exterior
zeiro. Primera carretera de Rio a Petrópolis. *AL:* A. Díaz presidente de Nicaragua. Se inicia oposición armada de Sandino. A. Aroya en Ecuador, tras derrocamiento de Córdova. Gran influencia de Ibáñez en Chile. Guerra religiosa en México. Formación de la Confederación Obrera Argentina. M. Rojas: *Hombre del sur.* Güiraldes: *Don Segundo Sombra.* A. Acosta: *La zafra.* C. García Prada: *La personalidad histórica de Colombia.* R. Arlt: *El juguete rabioso.* Salarrué: *El Cristo negro.* Revista *Amauta,* en Perú y *Horizontes,* en México. Grupo *Que,* en Buenos Aires (A. Pellegrini). R. Tamayo expone en Nueva York y en México. Orozco pinta *Las soldaderas.* Marcos Castillo expone en Caracas. Rómulo Rozo y Luis A. Acuña encuentran a Picasso en París, quien no entiende la ausencia de influencias indígenas en sus obras y demasiada cercanía al arte europeo; viajan posteriormente a México, con Gómez Jaramillo.	tugal. Alemania ingresa a la "Sociedad de Naciones". Hirohito emperador de Japón. Dictadura de Pilsudski en Polonia. Rebelión del PKI abortada en Indonesia. Creación del Círculo Lingüístico de Praga. K. Kautsky: *¿Son los judíos una raza?* Valle-Inclán: *Tirano Banderas.* R. Alberti: *Cal y canto.* M. Pidal: *Orígenes del español.* Mao-Tse-tung: *Sobre las clases sociales en la sociedad china.* T. E. Lawrence: *Los siete pilares de la sabiduría.* Hemingway: *El sol también sale.* Exposición de Chagall en N. York y de Klee en París. F. Lang: *Metrópolis.* Renoir: *Nana.* Murnau: *Fausto.* "Edad de oro" de los comics (-30). Muere C. Monet.
B: Tratado de límites con Paraguay y Argentina. Ilegalización de las huelgas para reprimir comunismo. Primera empresa brasileña de transporte aéreo en Rio Grande do Sul, con capitales alemanes. Varig: primera compañía brasileña de aviación comercial. *AL:* Intervención económica de EE. UU. en México. Ibáñez presidente de Chile. Intervención norteamericana en Nicaragua. Segunda huelga petrolera en Colombia. J. Garmendia: *La tienda de muñecos.* B. Traven: *El tesoro de la Sierra Madre* (publicado en Alemania). Pocaterra: *Memorias de un venezolano de la deca-*	Chiang-Kai-shek rompe con el Partido Comunista chino e instala su gobierno en Nankin. En Italia, fortalecimiento del fascismo y disolución de sindicatos. Ejecución de Sacco y Vanzetti en EE. UU. Se inaugura en Bruselas el Congreso de pueblos oprimidos. Lindbergh: primer vuelo transatlántico sin escalas. W. Kohler: *La mentalidad de los monos.* G. Elliot Smith: *Ensayos sobre la evolución del hombre.* Santayana: *Los reinos del ser* (-40). Mauriac: *Thérèse Desqueyroux.* Heidegger: *El ser y el tiempo.* Hesse: *El lobo estepario.* Kafka: *América.* Cocteau: *Orfeo.* García Lorca

	exponen en San Pablo. Cícero Dias: primera exposición individual en Rio de Janeiro. Comienzo de la construcción de la primera casa modernista de Warchavchik en San Pablo. Proyecto (rechazado) de Flávio de Carvalho (1899-1973) para la Municipalidad de San Pablo. Villa-Lobos: dos conciertos en la Salle Gaveau, en París, con composiciones inspiradas en motivos populares brasileños: *Cantida de Roda, Na Bahia Tem, Triste* Nº 3, *Pica-Pau,* etc. Se moderniza y amplía la industria del disco. Fundación de la primera Escola do Samba *(Deixa Prá Lá)* en Rio.
1928	Primera cátedra de Sociología, en Rio. *Documentos Históricos,* por la Biblioteca Nacional. M. de Andrade publica en *Diário Nacional,* de San Pablo: "Regionalismo" (19/II) e "Ismael Nery" (10/IV). Realiza su segundo viaje etnográfico al nordeste. M. de Andrade: *Macunaíma.* P. Prado: *Retrato de Brasil.* O. de Andrade: *Manifiesto Antropófago.* Drummond de Andrade: *En medio del camino.* Menotti del Picchia: *República de los Estados Unidos del Brasil.* Alcântara Machado: *Naranja china.* Cassiano Ricardo: *Martim-Cereré.* J. de Lima: *Essa nega fulô.* J. A. de Almeida: *La bagacera.* O. de Andrade, Raúl Bopp y Alcântara Machado escriben para la *Revista de Antropofagia.* Portinari gana premio de viaje a Europa. Tarsila pinta *O Abapuru.* Ismael Nery expone en Belém do Pará. Anita y Rego Monteiro exponen en el Salón de los Independientes. Anita Malfatti regresa al Brasil. Goeldi ilustra *Canaã* de Graça Aranha. Terminada la primera casa modernista de Warchavchik. Mina K. Warchavchik realiza los jardines modernos, con aprovechamiento de la flora brasileña. Recitales de Souza Lima en San Pablo. Camargo Guarnieri, presentado por Mário de Andrade, hace música para *Losango cáqui.* M. de Andrade publica un ensayo sobre música popular brasileña, preocupado con el folklore musical brasileño.
1929	M. Bonfim: *El Brasil en América.* M. de Andrade: "Cícero Dias" en *Diário Nacional,* San Pablo (2/VII). Warchavchik: "San Pablo y la nueva arquitectura" en *Ilustração*

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
dencia. Oquendo de Amat: *Cinco metros de poemas.* Revistas *Amauta* (-30) en Perú y *Avance* (-30) en Cuba; Exposición "1927". F. Goitia: *Tata Jesucristo.* Mérida en Europa (-29).	estrena *Mariana Pineda.* Primer filme de dibujos animados sonoro con *El gato Félix.* Crosland: *El cantante de jazz* (primer filme musical sonoro). Eisenstein: *Octubre.* Gropius: el teatro total. H. Bergson: Premio Nobel de Literatura.
B: Destrucción de parte de Santos, por derrumbe del Monte Serrat. Brasil se retira de la Liga de Naciones. B. Jesús de Araújo pacifica indios Urubus-Kaapor y poco después es muerto por ellos. Regresa A. S. Dumont al país. *AL:* Obregón reelecto y asesinado en México. Machado reelegido en Cuba. Yrigoyen presidente de Argentina. Plebiscito de Tacna y Arica; por viejas cuestiones guerra del Pacífico. Huelga bananera contra la United Fruit en Colombia: represión y masacre. Mariátegui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* P. Henríquez Ureña: *Seis ensayos en busca de nuestra expresión.* M. L. Guzmán: *El águila y la serpiente.* M. Fernández: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos.* M. Brull: *Poemas en menguante.* Price-Mars: *Ainsi parla l'oncle.* Revista *Válvula* en Venezuela y *Contemporáneos* en México (-31). Formación de la "Liga de los Escritores y Artistas Revolucionarios", antifascista. "Grupo de París" compuesto por los argentinos Spilimbergo, H. Butler, Basaldúa, A. Badi, Raquel Forner, Fioravanti y Bigatti. W. Lam expone en Madrid. Muere el uruguayo Barradas, de regreso a su país.	Primer Plan Quinquenal de la URSS. Trotski enviado a Siberia. Pacto Briand-Kellog de no agresión. En Italia, nueva ley electoral con lista única. Hoover electo presidente de EE.UU. Fleming descubre la penicilina. M. Scheler: *El puesto del hombre en el cosmos.* A. Métraux: *La religión de los Tupinambás.* M. Mead: *Adolescencia en Samoa.* D. H. Lawrence: *El amante de Lady Chatterley.* A. Huxley: *Contrapunto.* Woolf: *Orlando.* Sholojov: *El Don apacible.* Breton: *Nadja.* Propp: *Morfología del cuento.* García Lorca: *Romancero gitano.* Aleixandre: *Ambito.* J. Guillén: *Cántico.* Malraux: *Los conquistadores.* Brecht: *La ópera de tres centavos.* Ravel: *Bolero.* Braque: *La mesa redonda.* Buñuel: *El perro andaluz.* Primer Congreso Internacional de Lingüistas en La Haya.
B: Repercusiones de la crisis financiera mundial: descenso de precios, quiebra de terratenientes, superproducción	Crack bursátil en New York, con vastas repercusiones mundiales. Victoria electoral del laborismo en Gran Bretaña.

	brasileira, Nº 109, San Pablo (IX). Manifiesto *Nheengaçu Verde Amarelo.* Primeros filmes hablados, primer congreso brasileño de Eugenesia (triunfa posición anti-racista de R. Pinto). Exposiciones individuales: Di Cavalcanti e Ismael Nery (en Río); Anita Malfatti (en San Pablo). Primera exposición de Tarsila en el Brasil, en el "Palace Hotel" de Rio; texto del catálogo: M. de Andrade. Exponen en París, en el Salón de los Independientes, Vicente y Joaquim do Rego Monteiro. Warchavchik hace pequeñas casas modernistas. Le Corbusier lo nombra delegado del CIAM para América Latina. Inauguración del Edificio Martinelli en San Pablo. Le Corbusier visita San Pablo y Rio; contacto con los modernistas. M. de Andrade prepara *Compendio de la Historia de la Música.* Villa-Lobos se presenta en Brasil, París y Barcelona.
1930	Publicada en Lima (Perú) la antología *Nueve poetas nuevos del Brasil:* Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Ronald de Carvalho, G. Machado, Cecília Meireles, Murilo Araújo, Ribeiro Couro y Tasso de Oliveira. Raquel de Queirós: *Los quince.* M. Bandeira: *Libertinaje.* C. Drummond de Andrade: *Alguna poesía.* M. Bonfim: *O Brasil Naçao.* M. Mendes: *Poesías.* M. de Andrade: "Vítor Brecheret" en *Diário Nacional,* San Pablo (24/I). San Pablo: exposición de arte infantil organizada por Anita Malfatti. En Rio, Recife y San Pablo, exposición de Arte Francés (Escuela de París), traída por Rego Monteiro y Géo Charles. Exposición de cien dibujos de Ismael Nery en

de café, retirada parcial de inversiones norteamericanas. Organización de la Alianza Liberal, opuesta a W. Luís. Fundación de la Confederación General de Trabajadores del Brasil (C.G.T.). Primera estación de teléfonos automáticos, primeras experiencias de televisión, en Rio.

AL: Período de "Maximato" en México: influencia de Calles. Muere Batlle y Ordóñez en Uruguay, lo sucede Brum. Proceso de aislamiento del presidente Yrigoyen, en Argentina, dentro de su propio partido. Se mantiene resistencia de Sandino en Nicaragua, Moncada presidente. Impacto de la crisis económica norteamericana sobre los países latinoamericanos.

Gallegos: *Doña Bárbara.* M. Fernández: *Papeles de recién venido.* Arlt: *Los siete locos.* Amorim: *La carreta.* Guzmán: *La sombra del caudillo.* Ramos Sucre: *Las formas del fuego.* T. de la Parra: *Las Memorias de Mama Blanca.* Rivera: *La Conquista de México* (en Cuernavaca); *El mundo de hoy y el de mañana* (en el Palacio Nacional de México). Creada la asociación "Lyceum" en La Habana. Victor Manuel va a Europa. Primeros trabajos constructivistas de Torres García en París; conoce a Mondrian.

Creación del Estado del Vaticano, por el Concordato de Letrán. Albania invadida por Italia pasa a ser protectorado. Comunistas y nacionalsocialistas se fortalecen en Alemania; otro golpe frustrado de Hitler. Trotski desterrado a Constantinopla. Propagación del gangsterismo en EE.UU. favorecido por la prohibición.

Byrd sobrevuela el Polo. Butenandt: hormona folicular pura.

K. Manheim: *Ideología y utopía.* R. Lynd: *Middletown.* Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas.* Reich: *Materialismo dialéctico y psicoanálisis.* Faulkner: *El sonido y la furia.* Hemingway: *Adiós a las armas.* Moravia: *Los indiferentes.* Cocteau: *Los niños terribles.* Remarque: *Sin novedad en el frente.* Von Sternberg: *El ángel azul.* La Bauhaus se instala en Dessau por problemas políticos. Museo de Arte Moderno inaugurado en New York. Thomas Mann: Premio Nobel de Literatura.

B: Estalla la revolución de octubre comandada por el Movimiento Tenientista: deposición de W. Luís y ascenso de Getulio Vargas, hasta 1945. Gobierno revolucionario crea Ministerios de Trabajo y de Industria y Comercio. Se inicia la llamada Segunda República. El dirigible Graff Zeppelin vuela de Sevilla a Recife en 61 horas.

AL: Yrigoyen depuesto por Uriburu; disolución del Congreso y Ley Marcial

Tras el putsch de Munich, intentos de Hitler por vía legal: cien diputados nacionalsocialistas electos. Cae Primo de Rivera en España. Fundación en Portugal del partido único "Unión Nacional". Gandhi inicia en la India el segundo gran movimiento de desobediencia civil.

Haldane y Fischer: teoría de la evolución. Descubrimiento del planeta Plutón.

Seligman Editor: *Enciclopedia de Ciencias Sociales.* Musil: *El hombre sin atri-*

el Salón "Nikolas" de Rio de Janeiro. A fin de año, se confirma su tuberculosis pulmonar. A. Malfatti: *Resurrección de Lázaro.* L. Segall empieza también a practicar la escultura. Goeldi publica el álbum *Diez grabados en madera,* presentado por el poeta M. Bandeira y viaja nuevamente a Europa. Lúcio Costa (1901) es nombrado Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes de Rio; comienza la renovación de la enseñanza de la arquitectura en el país. Warchavchik expone la "Casa Modernista" en San Pablo. Integra arquitectura, mobiliario y paisaje.

Carmen Miranda alcanza éxito nacional con su canción *Tá aí...*

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
en Argentina. Ortiz Rubio presidente de México; agudización crisis política y económica. Leguía destituido por golpe militar en Perú. Creación del APRA (antes en México, en 1924). Trujillo gana elecciones en Sto. Domingo (-61). Siles derrocado en Bolivia. Asturias: *Leyendas de Guatemala.* Torres Bodet: *La educación sentimental.* Haya de la Torre: *Ideario de acción aprista.* En Santiago de Chile, primera Facultad de Bellas Artes de América. En la Argentina aparece una monografía sobre P. Figari con prólogo de J. L. Borges; Pettoruti es nombrado director del Museo Provincial de la Plata (-47). Orozco: Mural en Pomona College, California. Rivera: Frescos para el Palacio Nacional en México (-35). A. de Santamaría: *Bodegón con figura.* Es nombrado Miembro de la Academia de San Fernando de Madrid. R. Montenegro: *Adioses.* En París, Torres García funda con Michel Seuphor la agrupación *Cercle et Carré.* Galería Zack de París: exponen Torres García, Figari, Orozco, Rivera y Rego Monteiro.	*butos* (-43). Dos Passos: *Paralelo 42.* Auden: *Poemas.* Quasimodo: *Agua y tierra.* Hammett: *El halcón maltés.* Revista *Arte Concreto* en París (Van Doesburg, Carlsung, Helion, Tutunjian y Wantz). Primera exposición de arte abstracto en París (Michel Seuphor y Torres García, promotores). Klee: *En el espacio.* Premio Carnegie para Picasso. Rouault ilustra *La Pasión* y *El Circo* de Suárez. Fotografías de Cartier-Bresson. Buñuel: *La edad de oro.* El "burlesque" en cine: H. Lloyd, B. Keaton, Laurel y Hardy, Hnos. Marx. Suicidio de Maiakovski. Sinclair Lewis: Premio Nobel de Literatura.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, PAULO MENDES DE: *De Anita ao museu.* Editora Perspectiva, São Paulo, 1976.

AMARAL, ARACY ABREU: *Tarsila sua obra e seu tempo.* Vol. I e II. Editora Perspectiva y Editora de la Universidad de São Paulo. São Paulo, 1975.

————: *Artes plásticas na semana de* 22. Editora Perspectiva, São Paulo, 1970.

————: *Blaise Cendrars no Brasil e os modernistas.* Livraria Martins Editora, São Paulo, 1970.

ANDRADE, MARIO DE: *Táxi e crônicas no Diário Nacional.* Establecimiento del texto, introducción y notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Editora Duas Cidades y Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia. São Paulo, 1976.

AVILA, ALFONSO (org.) *O modernismo.* Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.

BARDI, PIETRO MARIA: *The arts in Brasil: a new museum at São Paulo.* Del Milione, Milán, 1956.

BATISTA, MARTA ROSSETTI; LOPEZ, TELÊ PORTO ANCONA; LIMA, YONE SOARES DE: *Brasil: 1º tempo modernista - 1917/29* (documentación). Ed. Instituto de Estudos Brasileiros, São Paulo, 1972.

BAYON, DAMIAN: *Aventuras plásticas de Hispano-América.* Breviarios, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

BRITO, MÁRIO DA SILVA: *História do modernismo brasileiro I.* (Antecedentes da Semana de Arte Moderna). Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1964.

————: *Angulo e Horizonte* (de Oswald de Andrade à ficção científica). Martins Editora, São Paulo, 1969.

BURNS, EDWARD MCNALL: *História da Civilização Ocidental.* Vol. II, Editora Globo, Porto Alegre, 1974.

CAVALCANTI, DI: *Viagem da minha vida I - O testamento da Alvorada.* Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1955.

Diccionario de las Artes Plásticas en Venezuela. Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1973.

DUNCAN, BÁRBARA: Torres García. *1874-1949: Cronología y Catálogos de la Colección Familiar.* Universidad de Texas y Austin, 1974.

FERNANDES, SENIR LOURENÇO: *Ismael Nery.* (Trabajo de graduación-Disciplina: Arte en el Brasil) - inédito. ECA, USP, São Paulo, 1973.

FERRAZ, GERALDO: *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil: 1925 a 1940.* Habitat Editora, São Paulo, 1970.

GONZAGA, ADHEMAR P. E. SALLES GOMES: *70 anos de cinema brasileiro.* Editora Expressão e Cultura, Rio de Janeiro, 1966.

GROPIUS, WALTER: *Bauhaus: Nova arquitetura.* Editora Perspectiva, São Paulo, 1972.

INOJOSA, JOAQUIM: *O movimento modernista em Pernambuco.* Vol. I, Gráfica Tupy Ltda, Rio de Janeiro, 1968.

R A S M. *Revista Anual do Salão de Maio,* Número 1. (Responsable: Flávio de Carvalho). S/ Editora, São Paulo, 1939.

THOMPSON, DAVID: *Pequena História do Mundo Contemporâneo, 1914-18.* Trad. J. C. Teixeira Rocha, Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1967.

ZANINI, WALTER: (org.) Catálogo de la Exposición de Vicente do Rego Monteiro. Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, São Paulo, 1975.

INDICES

PROLOGO, por *Aracy Amaral* IX

I
ARTES PLASTICAS

Lasar Segall
1912 3
Sobre Arte 7
Anita Malfatti
1917 11
Emiliano Di Cavalcanti
Sobre la semana de Arte Moderno 17
Mário de Andrade
Di Cavalcanti 25
Paulo Prado
Brecheret 27
Mário de Andrade
Vitor Brecheret 33
Tarsila do Amaral
Pintura Pau-brasil y antropofagia 37
Tristão de Athayde
Neo-Indigenismo 43
Mário de Andrade
Tarsila 51
Cícero Dias 53
Ismael Nery 55

Murilo Mendes
Recordación de Ismael Nery XVII 57
Ismael Nery
Arte y artista 59
Testamento espiritual de Ismael Nery 61
Emiliano Di Cavalcanti
La exposición de Tarsila, nuestra época y el arte 63

II
ARQUITECTURA

Gregori Warchavchik
Acerca de la Arquitectura moderna 71
Arquitectura brasileña 75
Arquitectura del Siglo xx 79
Arquitectura del Siglo xx 83
Arquitectura del Siglo xx, más sobre las teorías de Le Corbusier 87
Mário de Andrade
Arquitectura Moderna I 93
El nuevo palacio presidencial del estado de São Paulo: un curioso proyecto 97
Gregori Warchavchik
São Paulo y la nueva arquitectura 99
Mário de Andrade
Nuestra Arquitectura se moderniza 101
Arquitectura Colonial III 103
Arquitectura Colonial IV 105
Le Corbusier 109
La estadía de Le Corbusier en Rio de Janeiro 111
Lucio Costa
Razones de la nueva arquitectura 115

III
MANIFIESTOS, DOCTRINAS, DEBATES

Manifiestos 133
Mário de Andrade
Klaxon 135
Manifiesto de Poesía Palo-Brasil 137

Manifiesto Antropófago 143
Guilherme de Almeida
Brasilianidad 151
Mário de Andrade
Marinetti 155
Mário da Silva Brito
Marinetti en São Paulo 157
Mário de Andrade
Regionalismo 163
Rubens Borba de Moraes
Recuerdo de un sobreviviente de la semana de Arte Moderno 165
Monteiro Lobato
A propósito de la exposición Malfatti: paranoia o mixtificación 177
Mário de Andrade
El movimiento modernista 181
Flavio de Carvalho
Manifiesto del III Salón de Mayo 1939 203
La epopeya del teatro experimental y el baile del Dios muerto 207

CRONOLOGIA 213

BIBLIOGRAFIA 233

INDICE DE ILUSTRACIONES

ENTRE PAGINAS 62 y 63

Tarsila, *Sol poente.*
Tarsila, *E.F.C.B. (Estrada de Ferro Central do Brasil)*
Anita Malfatti, *A Boba.*
Emiliano Di Cavalcanti, *Samba.*
Vicente Do Rêgo Monteiro, *Deposição.*
Lasar Segall, *Menino com lagartixa.*
Antonio Gomide, *O Arqueiro.*
Ismael Nery, *Figura em pé.*

ENTRE PAGINAS 110 y 111

Lasar Segall, *Projeto para o teto do Pavilhão Moderno da casa de d. Olivia G. Penteado.*
Gregori Warchavchik, *Casa modernista, rua Itapolis, São Paulo, vista interior.*
Gregori Warchavchik, *Casa modernista, rua Itapolis, São Paulo, vista exterior.*
Gregori Warchavchik, *Casa da rua Santa Cruz, São Paulo.*
Flavio de Carvalho, *Projeto para o Palacio do Governo do Estado de São Paulo.*
Vitor Brecheret, *Figura com guitarra.*
Vitor Brecheret, *Cabeça de Cristo.*
Vicente Do Rêgo Monteiro, *Jogo de tenis.*

ENTRE PAGINAS 142 y 143

Emiliano Di Cavalcanti, *Capa do programa do festival da Semana de Arte Moderna.*

John Graz, *Paisagem do Espanha.*
Emiliano Di Cavalcanti, *Desenho (Da série Fantoches da Meia-Noite).*
Lasar Segall, *Gravura em metal.*
Cícero Dias, *Desenho.*
Anita Malfatti, *O japonês.*
Candido Portinari, *Colona.*
Candido Portinari, *Madonna preta.*

Editor: Biblioteca Ayacucho (1978)
Lugar de edición: Caracas, Venezuela
Colección: Biblioteca Ayacucho
ISBN 10: 9802761311
ISBN 13: 9789802761319